فنون مصرية

Fonoun Masreya

العدد الثانى والعشرون - أكتوبر ٢٠٠٩

مجلة فصلية للفنون الرفيعة تصدرها وزارة الثقافة المصرية



فنون مصرية

نقطة البداية

فى احترام التصالح والمصارحة

لم تكن الفنون والعلوم يومًا سوى جسور تلاق بين البشر، و لم تكن قط أداة تحويل البشر إلى عجين ليعاد تشكيلهم على هوى السادة.

هذا ماكان يعلو به صوت أستاذنا الجميل الراحل د. حسن ظاظا فى محاضراته عن الفنون بآداب الإسكندرية.

و لم أكن أتخيل حين كنت أسمع تلك الكلمات أنى سأراها مجسدة فى العديد من الصراعات العالمية، كأن آخر مشهد عادت به الكلمات إلى ذاكرتى هو مشهد انتخابات اليونسكو، تلك التى انهزمت فيها المساواة الإنسانية والندية بين سكان هذا الكوكب بواسطة من أحبوا على لعبة التآمر؛ لتحويل البشر إلى نوعين، عبيد وسادة ، أما السادة فهم من يتحكمون فى التربية لتصاغ العقول والنفوس على الرضوخ، وأما العبيد فعليهم أن يعيشوا بالتكرار المميت دون أن يضيفوا إلى الحياة ما تستحقه الحياة من إضافات. نسى الشمال العالمى المعاصر أن إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية لن تظل مجرد مخزن بشرى هائل يغتصبون ما فى خياله من إبداع، ويتركون له الحياة الراكدة بما فيها من غياب فى دهاليز الجهل .

وجاء ترشيح فاروق حسنى لمكانة أمين منظمة العلوم والتربية والثقافة كجرس انتباه إلى ضرورة إعادة صياغة العلاقات الثقافية، التى تصيغ بدورها العلاقات الإنسانية.

ومن يقرأ البرنامج الطموح لفاروق حسنى؛ يمكنه أن يجد تلك السطور "ستظل التربية هى المحور الرئيسى فى نشاط اليونسكو للسنوات القادمة، فهى تحمل فى طياتها الحل المناسب لمعظم المشكلات التى تواجه البشرية حاليًا، وهى المرتكز الذى يقوم عليه أى بناء اجتماعى، والأسلوب الأمثل لمكافحة الفقر والتهميش والحد من التمييز وعدم المساواة".

وحين ينطق فاروق حسنى بتلك الكلمات فى بداية برنامجه لتطوير اليونسكو، لم يكن ينطقها من فراغ أو دون تاريخ قادر على أن يضع لتحقيقها برامج تطبيق واضحة المعالم، فتاريخه كـ "حرك ثقافى" منذ عام ١٩٦٤ إلى أن انتقل إلى باريس كملحق ثقافى ليدير المركز الثقافى المصرى هناك، ثم لينتقل إلى روما ليدير الأكاديمية المصرية هناك، ثم وزير لثقافة مصر خلال السنوات الماضية.

ومن يرقب رحلة هذا الفنان وقدر عطائه لعمله عليه أن يتوقف أمام نموذج واحد فقط من النماذج المضيئة ـ وهى كثيرة ومتنوعة ـ وأعنى به نموذج قصر الأمير طاز، فتجربة إعادة صياغة هذا القصر، تذكرنى بما كان ينتظر اليونسكو من تطوير على مستوى الكون، فقصر الأمير طاز كان قصرًا مملوكيًا التهمت مكانته جحافل نمل الإهمال، حتى انتهى به الحال إلى أن يكون وكرًا للحشرات والحيوانات النافقة، وبعض من الأثاث المتهالك المتبقى من مدارس وزارة التربية والتعليم. ولما كان القصر يقع فى قلب واحد من أهم أحياء القاهرة، وهو حى الخليفة، هذا الذى كان مركزًا لبعض من جماعات التخلف الملتحفة باسم الدين، وكان ذلك قبل إعادة

صيانة القصر وصياغته كمركز ثقافى. ثم تغير الحال بعد أن صار القصر مركزًا ثقافيًا، ولن أتحدث عن نظافة الموقع، ولكن يكفى أن نشهد أعداد الأجيال الشابة التى تذهب إلى هناك؛ لتستمتع بالإبداع الثقافى المتنوع، ولن أنسى سيدة فى ملابسها السوداء وفى العقد الخامس من العمر، وهى تدلف إلى بوابة القصر لتشاهد معرضًا شاملاً للفنان الرائع آدم حنين بمنحوتاته ولوحاته المؤثرة. وتابعت عيونى السيدة، فسألتها "هل تعجبك التماثيل؟" فأشارت إلى تمثال أم كلثوم، وقالت: كأنها تغنى "عودت عينى على رؤياك"، وهكذا ببساطة بالغة، تحول القصر من وكر إلى مركز ثقافى يحترم إنسانية أهل الحى.

***

ومن ينظر إلى منظمة اليونسكو فى الأعوام "اليابانية" العشرة، التى أدارها شخصًا كان مفروضًا فيه أن يواجه صدام الحضارات، ويشذب من أصابع تدخل دول الشمال، التى تستخدم منظمات الأمم المتحدة كقفازات للتدخل فى أمور الدول الأخرى، ولكن الرجل ترك المنظمة المفترض فيها صيانة التراث الثقافى وتطوير التعليم وتأصيل التربية بما يحفظ التنوع والاختلاف مع القبول بين أبناء الثقافات المختلفة، ترك الأمر للقصور الذاتى دون أدنى تطوير، فتراكم تراب ناتج من اتساع المسافة بين المهام وأسلوب تنفيذها.

ولذلك كنت أرى فى شخص فاروق حسنى القدرة والثقة بما يحمله من ورائه من تاريخ وإنجاز، كنت أرى فيه الطاقة المحركة لبناء وعى عالمى تسوده الندية والاحترام عبر المصالحة والمصارحة معًا.

***

إن طاقة المصالحة والمصارحة يمكن أن تراها فى أى لوحة يرسمها هذا الفنان، فمذهبه فى الفن هو التجريد التعبيرى، المعتمد على الدفقة العاطفية التى تحفظ التوازن وتضىء بروئية ما فى الأعماق، وهو فى اختياره للألوان لم ينس قط ما أضافته الألوان المصرية إلى وجدانه، وما صاغته أمواج المتوسط من رؤى على شواطئ الإسكندرية.

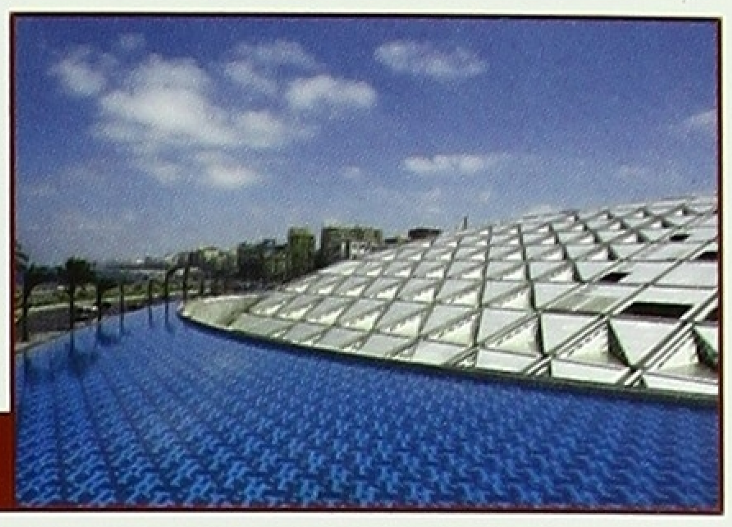
هكذا شهد له نقاده فى باريس وروما ونيويورك، وهو فى رسومه لم يخضع كبعض من يتبعون مذهبًا فنيًا ما إلى التقليد أو الرضوخ، بل تنبع لوحاته من صدقه مع نفسه، ولذلك صار واحدًا من بين سبعين فنانًا يمكن أن يوجزوا الزمان الذى نحياه بشهادة مجلة الفنون الجميلة الفرنسية.

وكانت طاقة المصالحة والمصارحة هى الهدية المصرية إلى المنظمة الدولية؛ لذلك أعدت القول الذى كتبته فى مجلة صباح الخير، وأنا أحدث محمد غنيم مستشار فاروق حسنى "إننا نقدم هدية لتلك المنظمة إن قبلتها، فأهلاً وسهلاً، وإن لم تقبلها فنحن أولى بطاقات هذا الفنان". وثبت لنا عبر دورات التصويت قدرة الجنوب على أن يتساوى مع الشمال، أراد الجنوب أن يقول "أنا هنا"، وأراد الشمال أن يؤكد "أنا المسيطر".

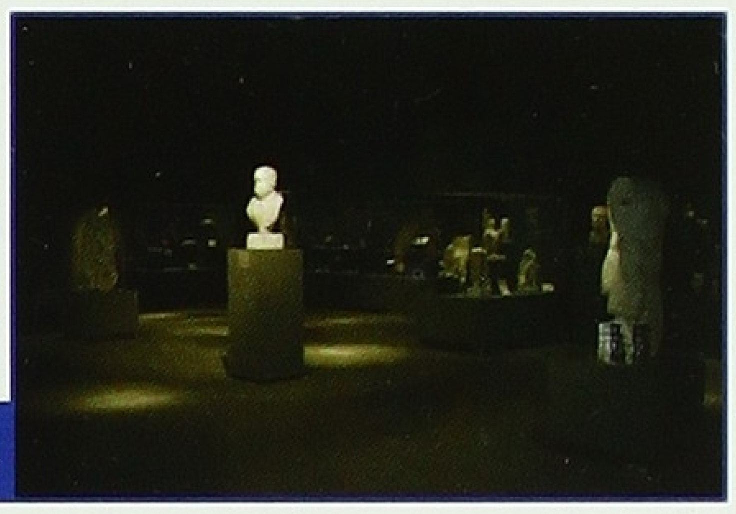
وعاد فاروق حسنى إلى مصر محملاً ببرنامجه الذى سيرى النور على أرض مصر أولاً، كما رأى العالم كل إنجاز حضارى من تلك الأرض .

منير عامر

المحتويات









المحتويات



العِمارة





خطوات فى مدينة الغناء العميق

تصوير : محمد مسعد

منير عامر



يمكنك ـ ببساطة ـ أن تتخيل حيرة المصمم المعمارى، حين يقابل تحديًا يتمثل فى تصميم مبنى جديد يؤدى وظائف قديمة للغاية ومازالت شابة للغاية، وأهمها وظيفة تجديد إحساس الإنسان بحقيقة إنسانيته، وضرورة المساهمة فى اكتشاف المزيد من العلوم، وأهمية أن يسلط الضوء على أعماق الغاية الداخلية، التى تدفع الكائن البشرى ـ أحيانًا ـ إلى التقاتل، أو باختصار أن يكون المبنى جاذبًا للعقول الكبيرة فى الكون؛ كى تلعب دور المنارة فى زمان يفتقد إلى رؤية واضحة لمستقبله.

هكذا كان حال المعماريين فى النرويج؛ مكتب سنوهيستا، ويشاركهم من مصر المعمارى محمد شركس، ومكتب حمزة القاهرى.

ولأن المشروع المطلوب له أهداف واضحة تمامًا، وعلى قدر بساطتها فهى صعبة فى الوقت نفسه؛ لأن



المشروع هو إعادة بناء مكتبة الإسكندرية، التى كانت منارة الكون فيما قبل الميلاد بثلاثمائة عام، واستمرت كذلك إلى أن طحنتها الكراهية المتمثلة فى الحروب؛ لذلك كان هناك بحث عن تصميم معمارى يمكن اعتباره "نافذة العالم" على مصر، ونافذة مصر على العالم، وجسر فعال نسير به لاقتحام العصر الرقمى، وأن يكون البناء قادرًا على أن يكون مركزًا للحوار بين الشعوب والحضارات.



وإذا كان موقع البناء هو نفس موقع مكتبة الإسكندرية القديمة، التى جمعت كبار عقول الكون فيما قبل الميلاد بثلاثمائة عام، فهل يمكن أن يوجد بناء معاصر قادر على أن يضم خبرة التاريخ وخلاصته منذ فجر البشرية، ويحمل فى جنباته كل ما أنتجته البشرية من علوم وفنون، ويضيف فى الوقت نفسه جميع خلاصة تجارب البشرية وهى تقتحم مستقبلها؟

أسئلة وُضع بداية الإجابة عنها تنازل جامعة الإسكندرية عن الأرض، التى أقيم عليها ـ بشكل معاصر ـ مركز مؤتمرات أرادته الجامعة لنفسها، لا غرابة فى ذلك، فهى الجامعة التى أسسها طه حسين وكان أول رئيس لها، وهو المؤمن بأن البحر المتوسط عاش زمنًا طويلاً، وهو بركة من دماء الملايين فى حروب لم يكن الهدف منها بناء مستقبل ما للبشرية، ولكنها ـ فى مجملها ـ كانت حروبًا تحمل فى طياتها أهدافًا تدميرية لما سبق إنجازه من تقدم بشرى؛ لذلك كانت جامعة الإسكندرية ـ فى نظر طه حسين ـ ضرورة لإعادة التواصل؛ كى يتحول البحر المتوسط إلى جسر مع الحضارة الغربية المعاصرة، وبذلك يستعيد البحر مهمة هائلة سبق وأن حملها من قبل حين كان جسر الحضارة العربية، التى كانت الإسكندرية أهم موانئ رحيل الحضارة إلى أوروبا، ولكن أوروبا التى لم



تكن قد أفاقت من إدمانها للدماء لم تستطع استيعاب الفكرة، فشاءت أن يكون المتوسط بحيرة من دم. وعليها أن تسدد الآن ديونها القديمة فتأتى الحضارة منها إلى الشرق من جديد، ويقتنص أبناؤها حقوقهم فى العلوم المعاصرة عبر دراسة المتوفقين من أبنائها فى تلك البلاد؛ كى يعودوا لينشروا ما تعلموه فى بلدهم.

ولأن تلك كانت رؤية المؤسس لجامعة الإسكندرية؛ لذلك لم يكن من الغريب أن يبذل أساتذتها الجهد المتواصل لمدة ثلاثين عامًا حتى يبدأ الكون فى إعادة تأسيس مكتبة الإسكندرية من جديد. و لم يكن من الغريب أن يبذل أحمد مختار أمبو - أول أمين عام لليونسكو من الجنوب - كل الجهد كى يوجد فى الكون موقعًا يذكر البشر بأن من حقهم أن يكونوا بشرًا دون تمييز لجنس على جنس أو لون على لون، ودون رغبات "استعمارية" عند من يديرون مركز الحوار. وهو بخبرته كإفريقى يعلم ماذا قدمت مصر لأفريقيا - دون انتظار مقابل ودون رغبات استعمارية؛ لذلك كان موقفه المساند والمؤيد الداعم لإعادة تأسيس مكتبة الإسكندرية من جديد. وإذا كان الحاضر قد تلقى انطباعًا خاطئًا وغير دقيق علميًا بأن العرب هم من أحرقوا المكتبة، فالحقيقة لم تكن كذلك؛ لأن المكتبة تم حرقها قبل دخول العرب بقرون لا تقل عن أربعة.

صالة القراءة الكبرى

***

لا أحتاج أنا - كاتب هذه السطور - إلى أن أدق باب خيال من صمموا المبنى الجديد؛ لأن الحقيقة الواضحة أمامى هو قدرتهم العالية فى استيعاب التاريخ المعمارى - دون تكراره - وامتلاكهم لدفقات من إبداع رأوا به متطلبات المستقبل.

ولعلهم منحوا الخيال فرصة لإعادة رؤية الخريطة المصرية - مثلما أفعل - فاستطاعوا ملاحظة التشابه بين الدلتا النابعة من نهر النيل مع زهرة اللوتس، كأن النيل هو ساق زهرة اللوتس المتجه إلى الشمال، لتطل الدلتا على البحر المتوسط.

ومن المؤكد أن عيون بعضهم قد مرت على سطور عالم الجغرافيا الأشهر جمال حمدان، الذى رأى أن التاريخ لا يكف عن الحركة، حتى بعد أن يتجمد فى طبقات ليصبح جغرافيًا.

ولابد أن عيون الخيال قد اتجهت إلى الجنوب المصرى؛ حيث تراكمت آلاف السنين بخبراتها وثقافاتها على هيئة المعابد، وفى كل معبد كانت هناك المكتبة التى احتفظ فيها الكهنة بأسرار العلوم والتطبيقات العملية لها، بداية من التحنيط إلى علوم الفلك إلى مشاهد الخروج إلى النهار؛ أى الحياة فى العالم الآخر.

سجل العلماء ذلك على أوراق البردى،





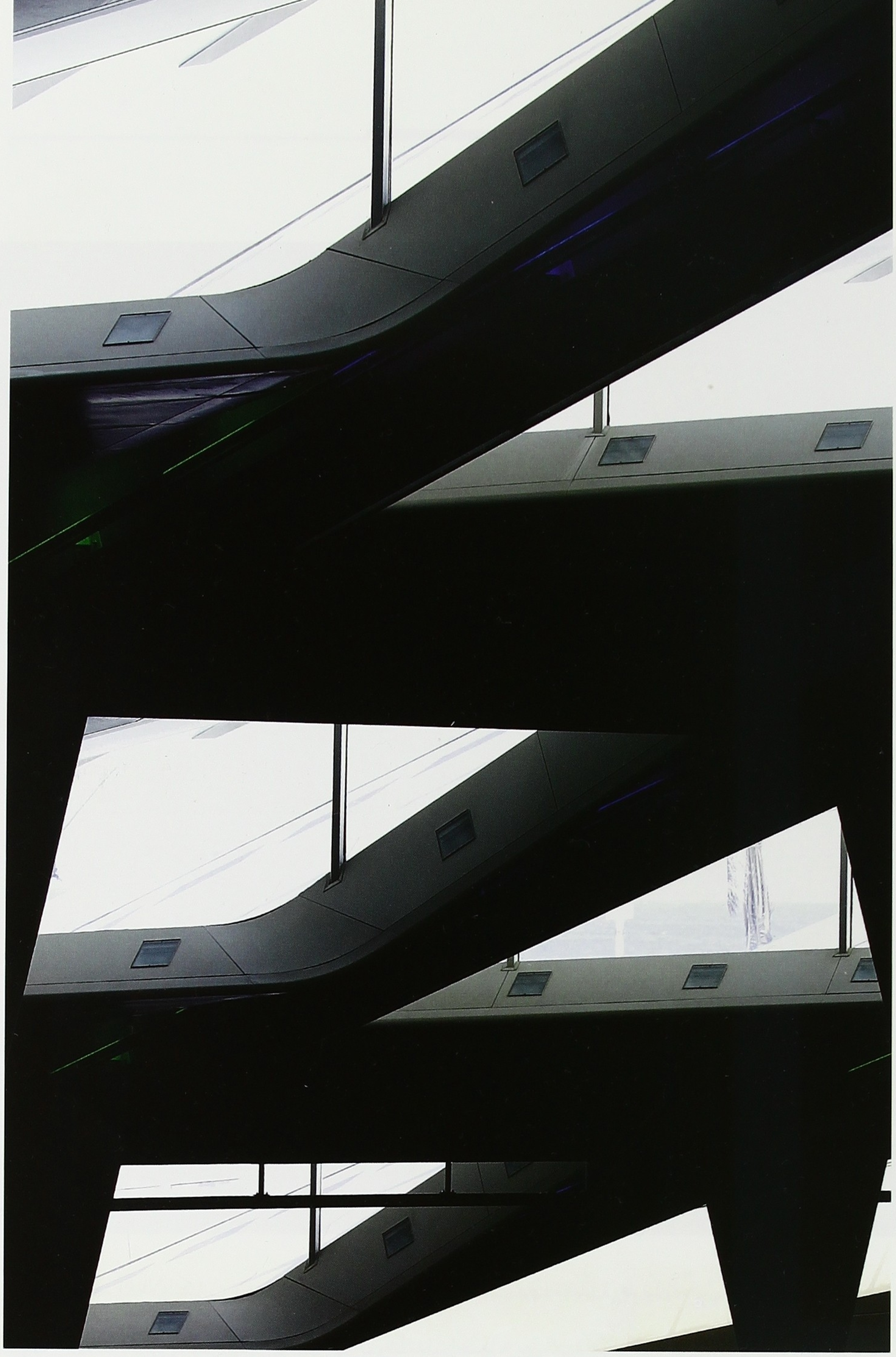
وحفروا بعضًا من أسرار العلوم على جدران المقابر الملكية.

و لابد أن بعضًا من المصممين قد تلقى من تلك الأفكار عطر الحضارة، الذى يشكل مغناطيسًا كونيًا يعمل بشكل غير مرئى. ولعل منهم من آمن أن للأفكار أجنحة تطير بها من مكان إلى مكان، وتجذب إليها من يرغب فى تجديد واقعه، ولعل من بين هؤلاء المصممن من رأى ذلك حين رصد التاريخ قصة انجذاب الإسكندر المقدونى، تلميذ الفيلسوف أرسطو إلى مصر. وإذا كان جان بول سارتر الفيلسوف الفرنسى، الذى شغل العالم فى الربع الثالث من القرن العشرين قد تساءل عن معنى رحيل أى قائد من أجل حروب استعمارية، إلا أنه استثنى اثنين، هما الإسكندر ونابليون؛ لأن الإسكندر أسس مدينة ظلت لأربعة قرون عاصمة الكون الفكرية، ولأن نابليون أسس فى أثناء الحروب ومن بعدها أفكار الحضارة، التى يمكن أن تنقذ البشرية من قدر هائل من الصراعات، مثل القانون المدنى ومثل العديد من المشاريع المتحضرة، التى تهدى للإنسان صورة مختلفة عن واقع الغابة الذى تفرضه الحروب.

ولعل المصممين قد لاحظوا انجذاب الإسكندر إلى روح الايمان بقرص الشمس المصرى عند واحة سيوة، وقد كان ذلك الحالم



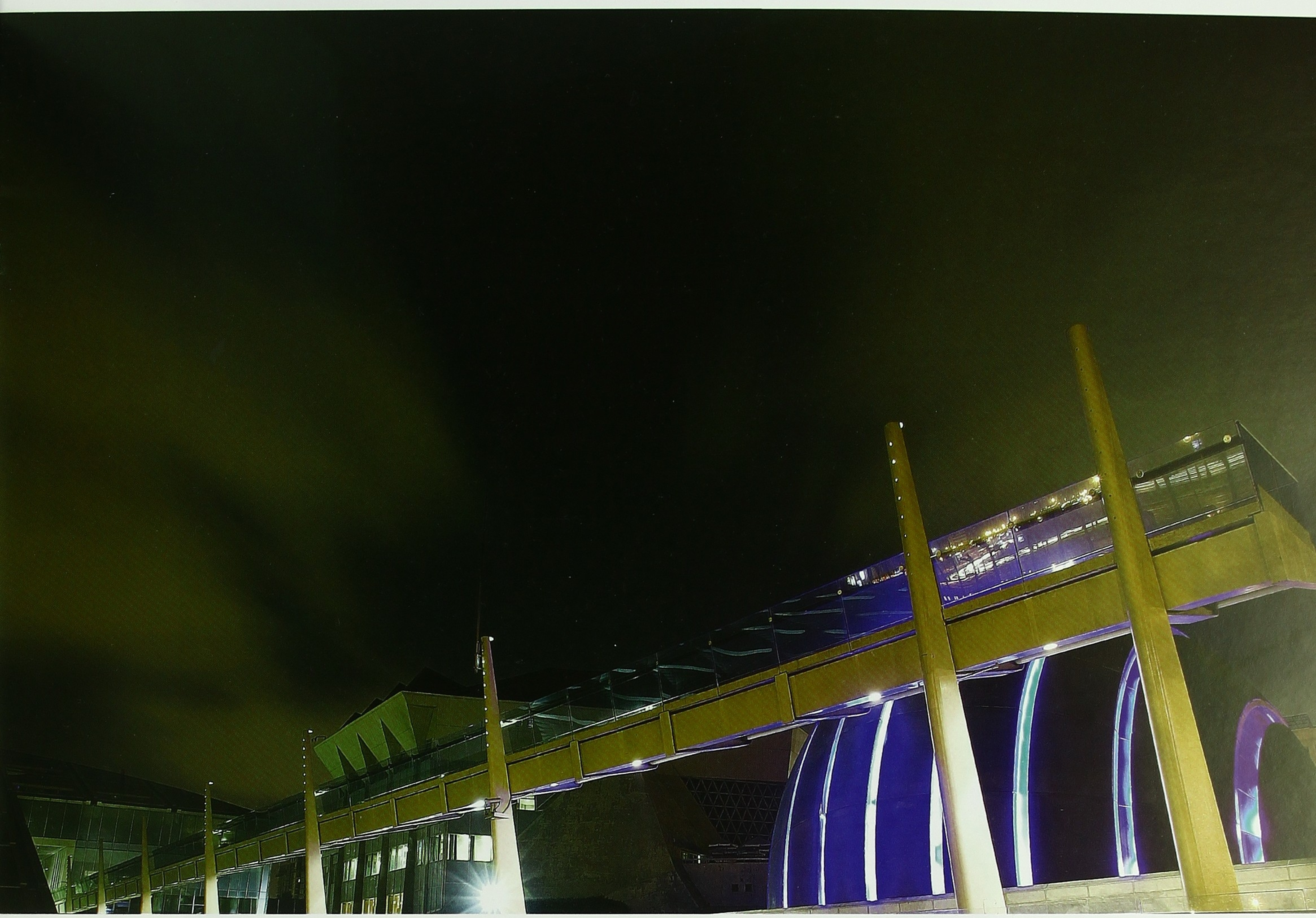
فى امتداد نفوذه إلى كل بقاع الأرض، ينظر إلى ما يمثل النفوذ الكونى ألا وهى الشمس؛ تلك المرسومة على المعابد الفرعونية، وهى التى يوجد تقديس لها فى مصر. مصر الزهرة التى تنبت من قلب الجنوب بساق ممتد ومتعرج هو نهر النيل، ويتجه الساق شمالاً، بفرع يتجه إلى أوروبا وآخر إلى آسيا، وعلى طرف الفرع الغربى للنيل توجد الإسكندرية، فكيف يضمن لها الخلود والمكانة لتكون عاصمة الكون؟ لقد استطاع الإسكندر استيعاب قدرة الشمس على صناعة الحياة، فأوجد مدينة على طرف الفرع الغربى للنيل تهدى بعضًا من ضوء العقول إلى الكون. وقام الإسكندر بتلقين ذلك إلى تلميذه وواحد من أهم قادة معاركه، والذى ورث حكم



مصر بعد أن اقتسم قادة جيوشه البلاد التى فتحها، والتلميذ القائد هو بطليموس الذى علم أن قدرة مقدونيا لم تكن إلا ابنة للعقول الكبيرة، فقد رعى والد الإسكندر المسمى فيليب المقدونى عاصمة بلاده أثينا بجذب كل العقول الفلسفية والعلمية؛ لتعيش فى رحاب مدينته، وعوضته العقول الكبيرة عن التخلف والحياة الجبلية القاحلة. وبنى المعابد والتماثيل، ونبع كل ذلك من الأفكار.

نظر بطليموس إلى مدينته ليجدها على طرف ذراع عملاق هو فرع النيل الغربى، ونظر إلى عمق الوادى ليجده نابعًا من الحضارة الفرعونية، فكيف يضمن لمدينته أن تكون عاصمة الكون؟

الاعتماد على الضوء القادم من الشمس



كان يعلم أن الإسكندر، وهو من نظر إلى الصحراء ليستنبت فيها معبدًا فرعونيًا يحاول به غواية المصريين بأنه منهم، ويعبد الشمس مثلهم، فيقرر بطلميوس أن يبدأ بعقد اجتماع بين كهنة آمون الساكنين فى الجنوب مع كهنة أثينا الذين جاءوا معه. وبما أن الفراعنة قدسوا الشمس، وأهل أثينا قدسوا القوة، فما المانع أن يتم توحيد الآلهة اليونانية مع الآلهة المصرية، ليكون الناتج هو الإله سيرابيس، ويصبح بذلك أول إله على الأرض ينشأ بقرار توحيدى؛ فالتاريخ الفرعونى قد اتصل فور تأسيس الإسكندرية على يد الإسكندر بتاريخ مصر، فالإسكندر هو ابن فيلب المقدونى، وإذا كانت مقدونيا قد ارتقت بعقول العلماء، وهى الموقع الخالى من أى فرص للتحضر، فما بالنا بفرص التحضر فى مصر؟

لقد أضاف فيليب المقدونى لنفسه فضل رعاية المفكرين والفلاسفة، ومنهم أرسطو الذى قام بالإشراف على تربية الإسكندر وتثقيفه. فلماذا لا تتلاقى فى الإسكندرية كل العقول الكبيرة فى الكون؟



هكذا فكر بطليموس الذى ورث الإسكندرية عن قائده الإسكندر، الذى مات وترك حلم سيادة الكون للقادة الذين قسموا إمبراطوريته، فكانت مصر من نصيب المتأمل الراغب فى التأثير الكونى، ولذلك احتلت خياله نصيحة ديمتريوس الفاليرى، وكان ديمتريوس حاكمًا لأثينا ثم عزل من حكمها، فأعطاه بطليموس الأمان ودعاه للإقامة فى الإسكندرية. وهو من همس بالنصيحة فى وجدان بطليموس بأن التماثيل الفخمة والمبانى الضخمة على أهميتها لا تنتج مدينة يطمح قائدها أن تكون عاصمة العالم، لذلك فلابد من دعوة أكبر عقول الكون؛ كى تعيش هنا وتفكر وتتحاور وتضيف؛ فقام الرجل بتوجيه الدعوة إلى أكبر مائة عقل فى العالم فى ذاك الزمان؛ ليسكنوا فى مدينته ويقيموا فيها دون أن يعملوا أى عمل آخر غير التفكير. ولم يكن هناك شاغل لهؤلاء سوى التجول فى ردهات أول متحف تأسس لربات الفنون، وأسموه "الموسيون"، وهو أكاديمية للعلوم

كوبرى زجاجى يربط الجامعة والمكتبة، ويرنو إلى الميناء الشرقى



ومركز أبحاث، وألحق بالمتحف مكتبة يؤمها أعظم مفكرى ذاك العصر. فضلاً عن أماكن إقامة لكل من يرغب منهم فى الإقامة، ومع أماكن الإقامة كانت هناك قاعات النقاش المحاطة بممرات محمية من الشمس ليتريضوا فيها، وبجانبهم حديقة حيوان وحديقة نباتات ومشرحة ومكتبة.

وللأسف أنه لا توجد حاليًا أية صور أو أى وصف تفصيلى أو رسوم توضح كيف كان الحال أيامها، ولا كيف كان البناء، ولكن الأمر المؤكد أن هناك أرففًا تحمل قرابة السبعمائة ألف لفافة من لفافات البردى، وهو ما يقابل المليون كتاب فى أيامنا تلك.

كبرت المكتبة وكبرت وكبرت. فبنوا مبنى ثانيًا؛ قُرِيِّب من البحر. أسمّوه "البابلون"، ثم بنوا مكتبة ثالثة أسموها "المكتبة الابنة" فى ساحة معبد الإله سيرابيس، وهو الإله الذى عرفنا طريقة اختراعه بواسطة لجنة من

هكذا يتم تصنيف الكتب



كهنة الإغريق وكهنة المعابد المصرية، بحيث ترضى صورته سكان مصر ومعهم الجاليات الإغريقية التى استقرت بمصر، وجاء تصميم صورة سيرابيس كشخصية مركبة من ديونسيس زيوس وأوزيرس وأبيس، وقد استمر هذا الإله معبودًا فى الإسكندرية قرابة سبعة قرون.

وفى المكتبة الكبرى والصغرى عاش العلماء المتخصصون فى التاريخ والفلك والرياضيات والعلوم والفلسفة والشعر والأدب، وانفجرت الأفكار والتجارب التى أسست كمًّا هائلاً من الأبحاث والنظريات التى ما زالت مبهرة.

كان مفتاح السر لوجود العلماء فى المدينة هو الأمان والرعاية، فلهم مطلق الحرية؛ كى يفكروا ويبدعوا ويجدوا الصحبة، التى تناقش الأفكار فتضيف إليها.

سُلَّم داخلى يربط
المدخل بقاعة القراءة الرئيسية



وهكذا استوعب المصممون المعاصرون لبناء مكتبة الإسكندرية، هذا المغزى من إعادة بنائها، فجاءتهم تلك الدفقة الروحية التى تقف وراء كل عمل فنى عظيم. وولد على أيديهم هذا التصميم المعاصر، الذى جاء تحفة فى الفن المعمارى؛ لأنه استوعب من وراءه دون أن يتقيد به، فليس فى البناء أى تقليد للعمارة الفرعونية بأعمدتها الضخمة، ولا توجد الأقواس الإسلامية التى صبغت الحضارة الإسلامية على طول تاريخها، ولا توجد به زخارف يونانية أو رومانية ، بل هو مبنى معاصر يهتم بالمستقبل دون رغبة فى سيادة البلد الذى يقام فيه على الكون، فمصر ليست فى حاجة للسيادة على أحد، ولا توجد لها أطماع إمبراطورية كالتى تم بناء مكتبة الكونجرس ـ مثلاً ـ على الحلم بها. ولا توجد لدى مصر سوى ذلك الاتساع الفكرى، الذى هضم من

القبة السماوية، ويوجد أسفلها
مجموعة نوادى الابتكار





قبل حضارات وأذابها فى شخصية المصرى العادى، فما بالنا بمدينة هى الإسكندرية التى ضمت العديد من الجنسيات عبر تاريخها، ومنحت كل مقيم بها قبولاً يندر وجوده تاريخيًا فى أى مدينة تأسست قبلها أو من بعدها، كأنها هى التى اخترعت فكرة "قبول الآخر" ومارستها عمليًا.

***

لم يتوقف المعماريون المصممون لمكتبة الإسكندرية عند الهوس، الذى انتشر بأسماء الحداثة والمعاصرة والتراث والصراع بين القديم والجديد، بل التفتوا إلى أن البساطة التى تتيح للشكل أن يستوعب مضمون الفكرة ويعبر عن الجوهر، الذى قام على أساسه تصميمهم لهذا الصرح الجديد.




فإذا نظرنا إلى المنطقة التى أقيم عليها هذا البناء، سنجد أنها من أجمل مناطق العالم. ولعل كاتب هذه السطور من الذين استوعبوا تلك الحقيقة الجمالية بما ترتبط به من ذكريات ميلاد أول وأهم قصة حب عاشها؛ حيث تقع المكتبة فى مواجهة المجمع النظرى لكليات جامعة الإسكندرية، وكان فى عام ١٩٥٩ عبارة عن مبنى واحد يضم كلية الآداب بما مثلته تلك الكلية من فرص للتفكير الوجدانى والتجربة العاطفية المهمة والمؤثرة فى كاتب هذه السطور. ولعلى حمدت الله أنى لم أكن وحدى المفتون بالمنطقة لأسبابى الشخصية، فقد صور إسماعيل سراج الدين - وهو العقل الموسوعى الذى يدير المكتبة منذ افتتاحها، وعاش لعدة سنوات يحفز القائمين على إتمام بنائها - قال الرجل: تعد بانوراما الميناء الشرقى التاريخى من أجمل بقاع العالم؛ فمنظر مياه الخليج بمياهه الهادئة يسترعى النظر وتستريح له العين؛ لأنه ليس بمتناهى الصغر أو الكبر، بل هو باعث على الراحة والألفة.

وينتبه إسماعيل سراج الدين - وهو المعمارى من بداية مشواره العلمى والعملى بعد التخرج من كلية الهندسة، ثم



من هنا يمكنك التواصل مع مكتبات الكون



جامعة هارفارد - أن المصممين قد أظهروا المبنى على هيئة قرص دائرى مائل، بما يوحى بأن هناك قرص شمس جديد تولد. وكلنا يعلم ما لقرص الشمس عند الفراعنة ثم مال لهذا القرص فى التاريخ الشخصى للإسكندر؛ لذلك كانت فكرة قرص الشمس البازغ ملائمة لظهور منارة جديدة للعلم والمعرفة، كما أن سطح قرص الشمس بما فيه من تعاريج تتشابه مع الخلايا الشمسية يواكب عصر الحاسب الآلى - وهو بالمناسبة العصر الذى سبقت فيه مكتبة الإسكندرية، خلال سنوات بسيطة، العديد من شعوب الكون، حين دخلت فى مشاريع تأسيس المعارف عبر شبكة الإنترنت - ولذلك يمكننا أن نلحظ انسجام الشكل مع المهمة التى أعيد من أجلها بناء مكتبة الإسكندرية، فهو بناء متآلف مع البيئة المحيطة به، ويعبر عن فهم للميراث الثقافى، فضلاً عن أن تصميم جسم المكتبة من أدوار سبعة - أربعة منها تحت الأرض، وتتلاقى تلك الأدوار الأربعة مع مركز المؤتمرات بممرات تحت الأرض الفاصلة بين مبنى المكتبة وبين مركز المؤتمرات، أما الأرض الفاصلة بين قاعات المؤتمرات وجسم المكتبة فقد أطلق عليها ساحة الحضارات، وهى تضم بعضًا



سطح المكتبة تم تصميمه بما يوحى العصر
الإلكترونى الذى نحياه

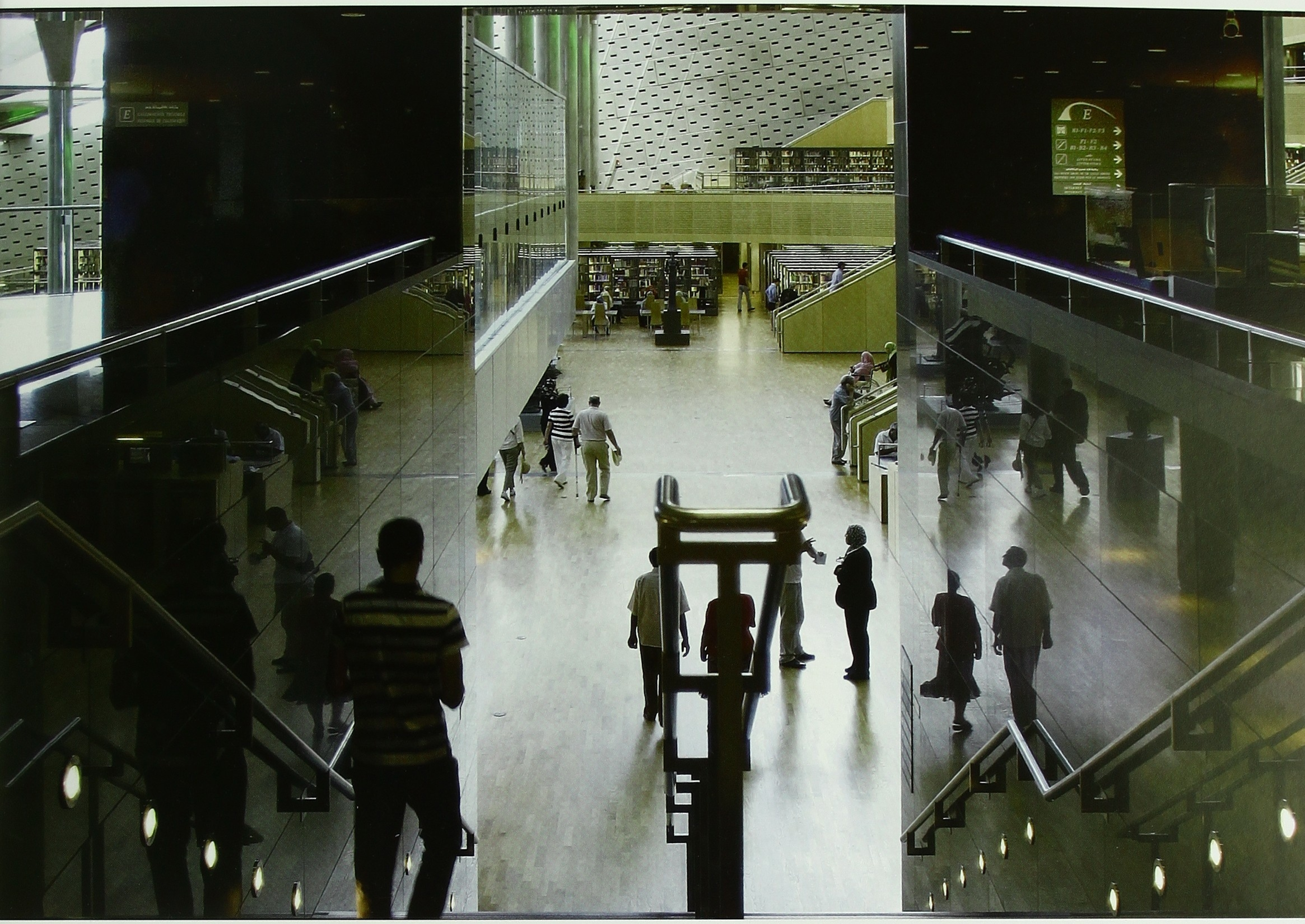


الجدار الذى يضم كل لغات العالم

من التماثيل التى توجز تاريخ الإسكندرية منذ تأسيسها.

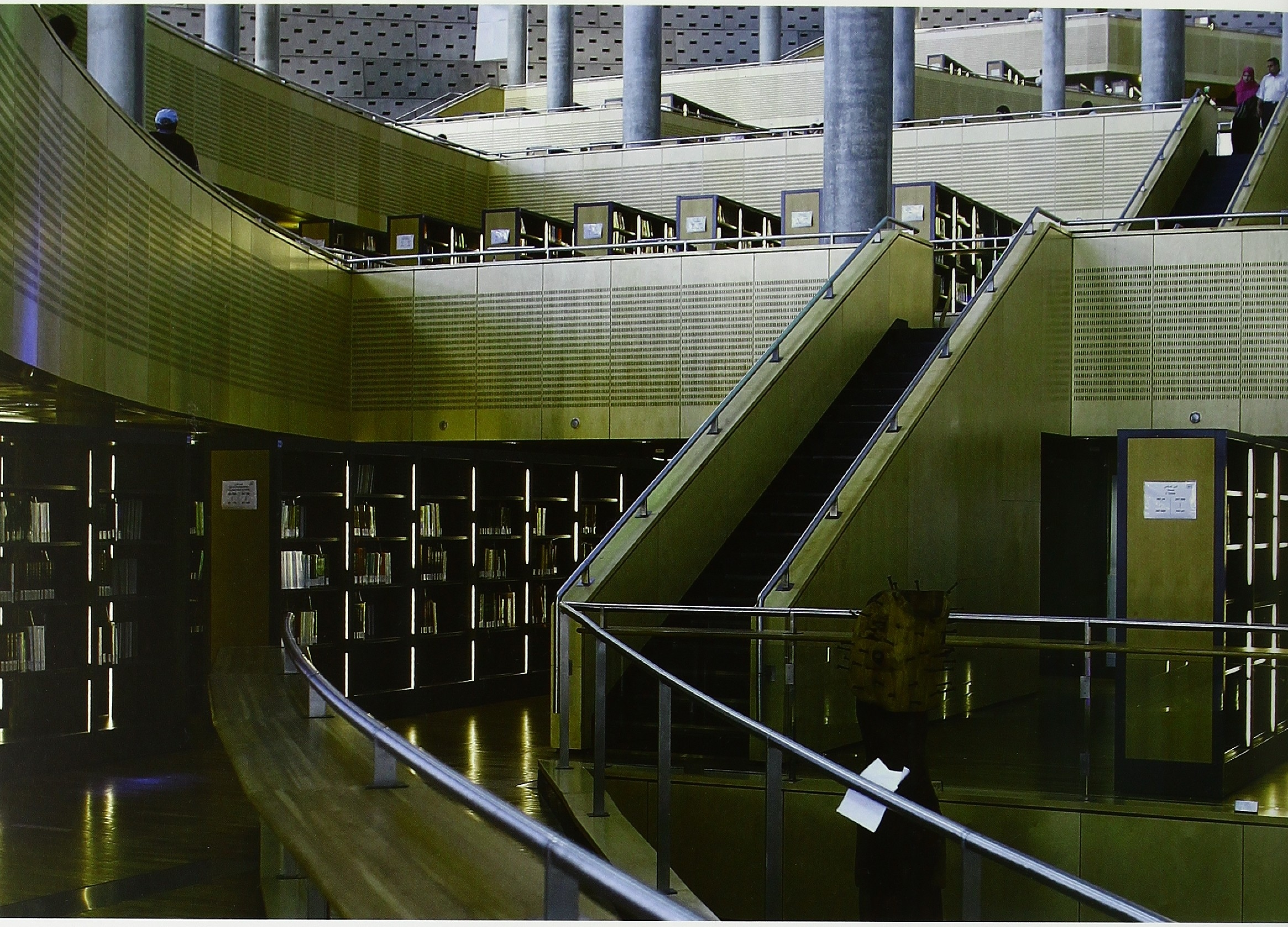
وحين تدخل المبنى من بابه الرئيسى لن يستوعبك الإحساس حين تدخل مبانٍ مماثلة فى اتساع رقعة البناء، كأن ذلك هو أمر مقصود، فأنت إنسان ستلتقى داخل هذا البناء بأفكار إنسانية، وإشعارك بالضآلة لحظة الدخول لن يحفظ لك شجاعة البحث عن المعرفة كما يجب أن تكون؛ لذلك تنتقل إلى المساحات الأكبر بشكل تدريجى. وكل ما يصادف عينيك وحركتك هو بساطة تضفى عليها الإضاءة الطبيعية غير المباشرة إحساسًا بالمساواة الإنسانية، فمثل هذا البناء لم يكن مقصودًا به إرغام إنسان على الرضوخ، ولكن إيقاظ مشاعره بأن من حقوقه الطبيعية أن يعرف قدر ما يبذل من جهد؛ لتحصيل تلك المعرفة، ومدى قدرته أيضًا على أن يضيف لغيره. ويمكنك أن تلحظ براعة مصمم الإضاءة، الذى استخدم الضوء لراحة العيون والحركة، فلم يستخدمها إلا لزراعة الهدوء؛ كى تؤدى المهمة التى دخلت فيها إلى هذا المكان، الذى يتيح لك السباحة فى أى من الماضى والحاضر؛ كى تنجز عملاً يخص، أليس الضوء هو السحر الكامن فى أى لوحة فنية أو فى أى عمل حياتى؟





كأن مصمم الإضاءة قد استوعب ما تفعله الشمس عند معابد الدير البحرى فى الأقصر، وكيف حكت عظمة الماضى بكل ما تلعبه الشمس فى العين، كأنه أيضًا استوعب عشق رينوار المصور الرسام العبقرى الفريد، الذى عرف قيمة الضوء فى تحديد ملامح الإنسان على لوحاته.

وعلى بعد خطوات من دخولك إلى مبنى المكتبة تجد شرفة سميت باسم "كاليماخوس"، وهو الشاعر العظيم الذى أوكل إليه بطليموس مهمة تصنيف مقتنيات المكتبة القديمة، وهو أول من قام بعمل فهرس لتلك المقتنيات؛ أى أنه أول من ينظِّم المعرفة العالمية الإنسانية ويقسمها إلى موضوعات. وجعل لكل موضوع مكانًا واضحًا بالمكتبة يضم لفائف البردى، وقسم أسماء المؤلفين أبجديًا، وأصبح بذلك ـ عن جدارة ـ هو أبو علم المكتبات.



وعندما تمتد العين من خلال زجاج تلك الشرفة، سينبهر الإنسان من رؤية القاعة الرئيسية للاطلاع، فهى بسيطة أنيقة متسعة، لها أعمدة أنيقة. ورغم اتساع القاعة فإنها تأسر الرائى بما استطاعه المعماريون من إضافات تقسيم محتويات المكتبة على سبعة مستويات، سواء للمراجع والخرائط، ومركز لتنمية المهارات الأساسية فى مجال تكنولوجيا المعلومات، ثم مكتبة متخصصة للكتب النادرة، ثم دور خاص للمتاحف العديدة التى تضمها المكتبة.

وإذا كان بناء المكتبة قد تكامل مع مركز المؤتمرات فهو غير منفصل عنه، بل متصل به من تحت الأرض، أسفل ساحة الحضارات.

ومن حق مركز المؤتمرات أن يفخر بما شهده من مؤتمرات، سواء مؤتمرات الإصلاح عبر السنوات الماضية؛ فمن هذا المركز صدرت نداءات صيانة الحياة.



ومن المثير أن افتتاح المكتبة جاء فى منتصف أكتوبر من عام ٢٠٠٢، أى بعد قرابة الشهر وعدة أيام من حادث تفجير برجى التجارة فى الولايات المتحدة، وهو التفجير الذى قام به أهل الجمود، الذين رأوا أن المعاصرة التى تغمر الكون، هى قشرة من إدعاء الحضارة، فدعوا إلى نبذ الحاضر وسجن الروح والواقع فى إعادة تكرار الماضى، وبطبيعة الحال كان هذا هو المستحيل.

ومن الغريب أيضًا أن مقاومة الداعين إلى دفن الواقع لصناعة المستقبل على نمط الماضى، كانت تلك المقاومة متمثلة فى القيادة الأمريكية التى نادت بالحروب الصليبية من جديد.

كأن الكون كان بحاجة ماسة إلى لحظة التقاط النفس؛ كى يعيد تأمل كل الظروف الثقافية التى أنتجت هذا التطرف على الجانبين.

وحين شعرت القوى الإمبراطورية فى الكون أنها تريد إعادة تفصيل الكون على مقاس شروط تضعها هى، كأن عليها صهر البشر لإعادة صبهم فى قوالب تضعها هى؛ لذلك جاء اجتماع المثقفين من أرجاء العالم العربى؛ ليضعوا وثيقة الإسكندرية التى تأسس بها مؤتمر الإصلاح، وهو المؤتمر الذى صار له موعد سنوى.

الميناء الشرقى أمام المكتبة



لم يكن المجتمعون بقادرين على إعادة اختراع بحر متوسط جديد، ولا كانوا راغبين فى أن يقدموا أى تنازل عن حقهم كبشر فى أن تكون لهم رؤيتهم لواقعهم ومستقبلهم. وقامت المكتبة بدور لم يكن فى حسبان من أشرفوا على تأسيسها أو إعادة بنائها، فقد مثلت قوة ردع فى الميزان الاستراتيجى الكونى.

كنت أرقب - أنا كاتب هذه السطور - رحلة الرد على انفعال الولايات المتحدة على حادث تفجير برجى التجارة العالمية بضرب أفغانستان، ثم العراق من بعده، وأتساءل "ليس عندنا من التسليح ما يمكن أن نتسابق فيه مع القوى الإمبراطورية الداهمة والمذهولة من فرط الإهانة الموجهة لها، فهل سيعود الحال إلى ما كان عليه عندما هاجم الجنرال سيمور الإسكندرية فى يوليو من عام ١٨٨٢؟"

ما الذى يقوم بدور الردع لصيحات بث الرعب فى نفوس الشعوب العربية والمسلمة، والتى رغب المنادون بصراع الحضارات أن يذيبوا عقول البشر فى منطقتنا؛ ليعيدوا تشكيلها كأدوات للرضوخ لما يأتى من عاصمة الإمبراطورية المنهكة، إمبراطورية الولايات المتحدة؟

وقامت مكتبة الإسكندرية بدور الردع الثقافى، الذى يواجه القهر برؤية ثقافية تضع حدودًا ترفض لها الهيمنة وتؤسس للحلم البشرى فى السلام.



ولعلى - أنا كاتب هذه السطور - من المتحمسين لإيمانى بأن العقول الكبيرة قادرة على أن تحسم أمورًا روحية يمكن أن توقف المعتدى الراغب فى إلغاء الآخرين؛ كى ينتبه ويعرف أنهم بشر مثله، يملكون من الآمال والقدرات ما يجعل الكون يتضافر، لا أن يستمر فى التنافر.

ولن أنسى مساهمتى بفكرة بسيطة للغاية، حين دعوت فى ذلك المؤتمر الأول إلى أن يوجد فى كل مؤتمر للإصلاح جلسات للاستماع إلى التجارب الناجحة فى حياة الشعوب، وقام بها أناس يعرفون جيدًا ماذا يحتاجه الإنسان لتطوير حياته.

ولعل الجائزة التى وصلتنى من فكرتى؛ هو ما تحقق بدعوة العديد من العقول الكبيرة مثل عقل العالم الفاضل بانكر روى الهندى، الذى آثر الحياة فى قرى الهند الفقيرة؛ ليستخرج من أفكار بسطائها أساليب تطوير الحياة، فأسس جامعة للحفاة الذين لم ينالوا أى حظ من التعليم، وقام بتنظيم ما تعلمه منهم، كتطبيق هذا الحلم الصعب الذى رواه واحد من عواجيز القرية، فقد صار خيال العجوز إلى ضرورة اصطياد مياه الأمطار، التى تسقط على القرى الواقعة أعلى الجبال.

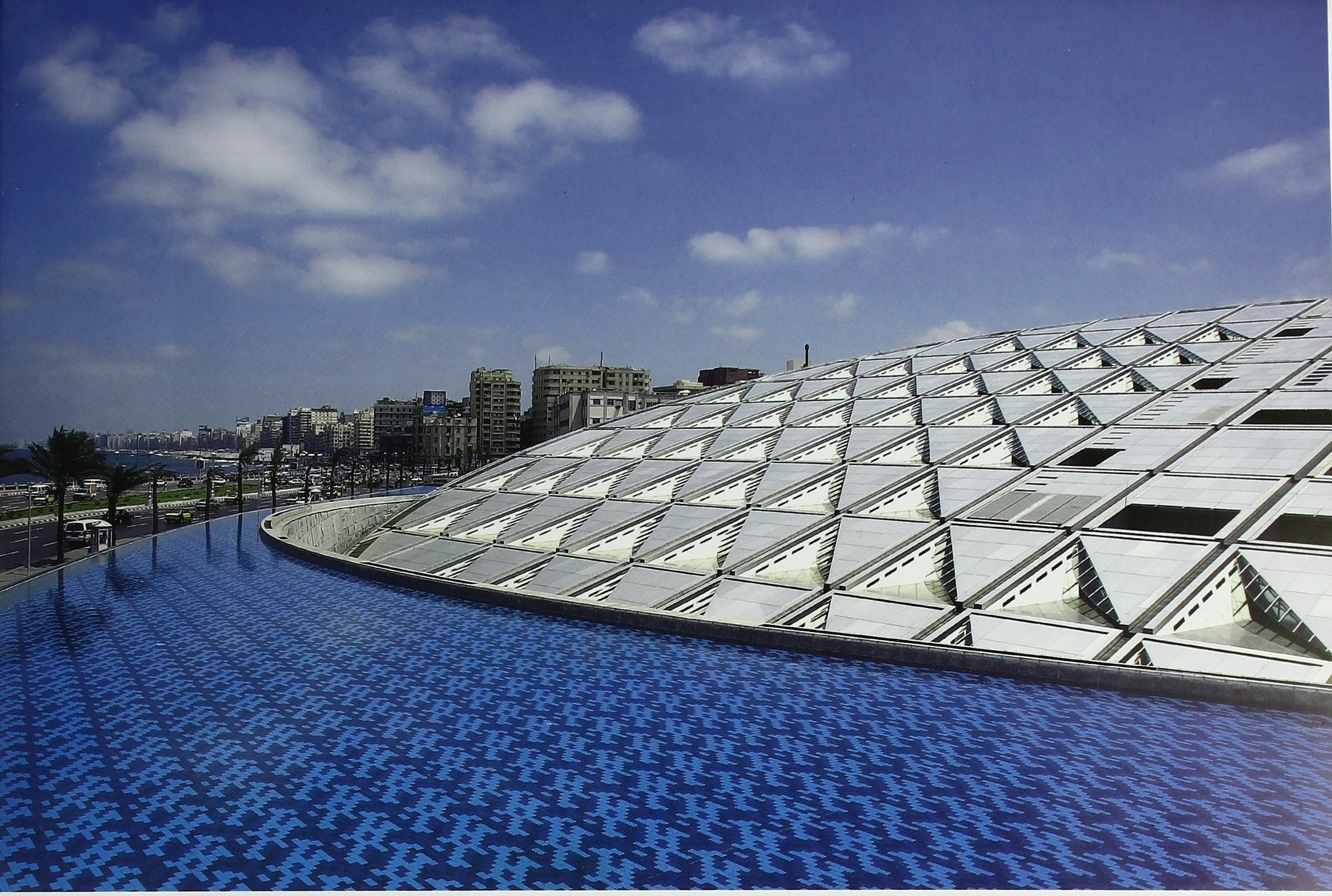


وتحقق الحلم الصعب حين قام بانكر روى بإعادة تصميم بيوت الفلاحين فى تلك القرية؛ فصارت أسقفها مائلة تقود إلى مواسير توصل مياه المطر إلى خزانات نظيفة أسفل البيوت، ثم أقيمت مضخات لرفع المياه، وهى مضخات تعمل بالطاقة الشمسية، أما المواقد الشمسية التى أضاءت تلك القرى، فقد كانت صناعة محلية، وقام بها فريق من الأرامل والسيدات اللاتى لم يتلقين من قبل أى فرصة للتعليم.

هذه هى أولى الجوائز التى وصلتنى بشكل شخصى لتروى روحى.

أما الجائزة الثانية، فهى رؤية هذا الروائى الفذ أمبرتو إيكو، هذا الإيطالى أستاذ الفلسفة الذى راقب وتنبأ رحلة تحول الذاكرة البشرة من وضعها النباتى إلى حالتها المعدنية الموجودة الآن فى شكل الكمبيوتر وشبكة الإنترنت، وكيف استطاعت الألياف الضوئية أن تنقل المعلومات والفنون عبر العصر الرقمى.

وقد طلبت ذات مرة من د. إسماعيل سراج الدين أن يشرح لى كيفية انتقال المعلومات والصور من خلال الفكرة الرقمية، فأوضح لى بأنه يتم تحليل أى صورة أو معلومة إلى رقمين، هما "الصفر" و"الواحد" ويتم تكرار أى من الصفر والواحد بشكل يضمن تحويل أى صورة أو وثيقة إلى شكل متفرد، يتم نقله بها من مكان أو موقع إلى آخر.



***

من العسير، بل من المستحيل أن نرصد ما قامت به مكتبة الإسكندرية عبر سنواتها السبع من نشاط ثقافى، تفاعلت فيه عقول كبيرة لتصد تيارات الهمجية والتخلف.

هل يمكن أن أنسى دعوة مئات العقول المصرية والعربية والعالمية؛ لتتحاور وتتناقش وتنقل ما فى العصر من تيارات متباينة؟

هل يمكن أن ننسى مراكز تربية العقول الشابة؛ كى تواصل رحلاتها إلى الإبداع، فصار لدى المكتبة مراكز للمتفوقين، لا فى التحصيل الدراسى، ولكن فى الإبداع والاختراع؟

وعفوًا: دعونى أعترف أنى أجد صعوبة فى إيجاز ما أضافته المكتبة إلى الوجدان المصرى والعربى والمتوسطى، فتكفى زيارة واحدة لتجد المحاضرة أو حلقة النقاش أو مؤتمر للشباب أو ندوة يدور فيها الحوار، فاليوم الواحد فى مكتبة الإسكندرية تتسع ساعاته لتصنع نسيجًا فريدًا من تفاعل العاملين فيها مع من تقدم لهم الخدمة.

وتشهد المراكز الفنية فيها نهضة يندر وجودها فى الثغر السكندرى، هل أذكر مثلاً كيف امتد طابور يزيد عن الكيلو متر من أجل الحصول على تذكرة فى عرض مسرحى جاء من القاهرة، وأعنى به العرض الرافض للتخلف باسم الالتحاف بالماضى، وهو عرض "قهوة سادة"؟



هل أستطيع أن أوجز ما قدمته المكتبة من أفكار المتقدمين من عقول العالم، بداية من مخترعى شبكة الإنترنت ونهاية إلى أحمد زويل؟

هل أستطيع أن أنقل حرارة النقاش فى ردهات المكتبة حول مستقبل العولمة، وحقوق الشعوب فى المعرفة؟

هل أستطيع أن أنقل - ولو على سبيل المثال - ما قدمته المكتبة من مؤتمرات للشفافية، وإعادة صياغة أخلاقيات الرعاية الصحية للفقراء والأغنياء؟

هل يمكن أن أوجز ما ضمته المكتبة من ندوات تحاول إعادة اكتشاف القديم الباعث على التقدم، وفصله عن القديم الذى يمثل عبئًا مهينًا للعقل فى بلادنا؟

أعترف أنها رحلة صعبة، ولكن متابعتها عبر موقع مكتبة الإسكندرية على شبكة الإنترنت ليس بالأمر المستحيل.

والقديم يتواصل مع الجديد فى أرجاء هذا الصرح البسيط الأنيق، الذى لا يطلب سيادة إمبراطورية من الإسكندرية على الكون، ولكن يطلب من القلوب أن تعقل حقائق رغبة الإنسان فى حياة آمنة.

ويمتد الواقع السكندرى محتفلاً بأريسارخوس اليونانى أول مكتشف لكروية الأرض، فأعيد ذات نهار فى ساحة المكتبة التجربة نفسها، التى قام بها خلفه "إيراتوسيس"، الذى قام بقياس محيط الأرض بصورة دقيقة، وامتلك الجراءة ليقرر إمكانية الإبحار حول العالم قبل قيام كروتسوفر كولمبس بذلك.

هل يمكن أن ننسى كيف احتفل الشباب بـ"هيبارخوس"، الذى وضع أطلس للنجوم، وقام بحساب طول السنة الشمسية بدقة بالغة؟

وهل أنسى احتفال المكتبة بميلاد أول ترجمة عربية لإلياذة هومورس، وقد تمت ترجمتها من النسخ المحققة، التى قام بها أول مدير لمكتبة الإسكندرية وهو زينودوتس، الذى قام بتوثيق تراث هوميروس الأدبى، وهو أول من أصدر نسخة محققة من الإلياذة والأوديسا؟

هل يمكن ألا أفرح بالزيارات القديمة، التى بقيت آثارها على وجه البشرية مثل زيارة أرشميدس صاحب نظرية الطفو؟

هل يمكن أن أتجاهل حياة إقليدس، الذى وضع مبادئ علم الهندسة وكيف أن كتابه الأول ما زال سيدًا فى جامعات العالم كله؟

هل يمكن أن أنسى أن "هيروفيلوس" هو العالم، الذى حدد أن المخ هو العضو المتحكم فى جسم الإنسان، وفتح بهذا الاكتشاف رؤية جديدة لعلوم الطب.

ثم أيمكن لعقل عاشق للتاريخ أن يتجاهل دور المؤرخ المصرى مانثيون، الذى قام بتقسيم تاريخ مصر الفرعونية إلى ثلاثين أسرة، وهو التقسيم المحدد الذى نلجأ إليه حتى كتابة هذه السطور؟





وإذا كانت المكتبة قد شرفت إبّان فترة تأسيسها الأولى بقيادة د. محسن زهران، فقد أعطى الرجل على قدر ما يستطيع، ثم جاء الموسوعى إسماعيل سراج الدين؛ ليواصل الإشراف على البناء المادى، وهو ما استوعب ـ من جهده أيضًا ـ طاقة هائلة فى البناء المعنوى المؤثر، وهو جهد يصعب تلخيصه فى كلمات.

مشهد الميناء الشرقى أمام المكتبة



وكأى تراث إنسانى يتعلق بالثقافة أو التحضر، لابد أن تكون بدايته مصرية.

تلك حقيقة بديهية.

وهى حقيقة يجسدها هذا المبنى الذى يقوم بدور المنارة فى زمن تريد فيه قوى تخلف أن تدفن الحاضر فى سجن من الماضى بتكراره دون تمحيص، أو قوى تخلف تريد فرض التبعية لمجرد أنها حققت من العلم ما تطلب به السيادة على غيرها دون أن تلتفت إلى أهمية التآخى الإنسانى.

دعونى أعترف أنى كلما خطوت على أرض مكتبة الإسكندرية، فأنا أسمع من دقات خطواتى ألحان غناء عميق بأن من حق الإنسان أن يعيش كريمًا.



الآثار





شباك القلة .. وعودة الروح

عمرو الطيبى





شباك قلة من العصر الفاطمى قوام الزخارف عبارة عن سمكتان تسبحان فى الماء

المتاحف

ذاكرة الأمة وقلبها النابض؛ فهى بشقيها المادى والمعنوى جزء لا يتجزأ من تاريخ مصر وتراثها الفكرى والحضارى، وعنصر فاعل فى تأصيل الهوية الثقافية لأى أمة، بوصفها منبرًا من منابر نشر الثقافة والتعليم فى المجتمع، ومتحف الفن الإسلامى بباب الخلق، والذى يشهد منذ سنوات مشروع تطوير شامل شرف على الانتهاء، يعتبر واحدًا من أهم متاحف العالم، التى تعرض آثار وتحف إسلامية، وترجع فكرة إنشاء المتحف إلى عام ١٨٨٨م، حينما أجمع المسئولون فى الحكومة المصرية على ضرورة قيام وزارة الأشغال آنذاك بجمع التحف الفنية الإسلامية من الجوامع والقصور وغيرها من العمائر الإسلامية؛ حفاظًا عليها من الضياع.



وقد استقر الرأى حينها على تأسيس لجنة حفظ الآثار العربية، والتى أشرفت بدورها على بناء قاعة تتوسط صحن جامع "الحاكم بأمر الله"؛ لحفظ التحف التى يتم جمعها، وفى أثناء فترة حكم الخديوى "عباس حلمى الثانى" تم بناء دار الآثار العربية بباب الخلق؛ حيث تم نقل التحف التى كانت موجودة فى جامع الحاكم إلى المبنى الحالى عام ١٩٠٢، وقد عكف المسئولون عن الدار على استكمال المجموعات بحيث تشمل العصور الإسلامية فى بلدان الخلافة الإسلامية، من الصين شرقًا حتى بلاد الأندلس غربًا، الأمر الذى دعا آنذاك إلى تغيير اسم دار الآثار العربية إلى متحف الفن الإسلامى، ذلك لأن التحف التى يضمها المتحف لا تقتصر على آثار البلاد العربية فقط، وإنما تشمل البلدان الإسلامية المختلفة.

منظر عام لواجهة متحف الفن الإسلامى بباب الخلق بعد التطوير

وتعتبر مجموعة "يعقوب باشا آرتين" من المعادن والأوسمة والنياشين من أهم مقتنيات المتحف، هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمير "كمال الدين حسين"، والتى تضم السجاجيد الإيرانية والتركية، والأخشاب المزخرفة، والأوانى الزجاجية من الدوارق والكئوس ذات الألوان الرائعة، ومجموعة "على باشا إبراهيم" من السجاد والخزف المتنوع من البلدان الإسلامية المختلفة، كما قام الملك "فؤاد" بإهداء مجموعته القيمة من المنسوجات الفاطمية ذات القيمة الفنية العالية بألوانها ورسومها وكتابتها التاريخية، بالإضافة إلى مجموعة الأختام والمكاييل والموازين المصنوعة من الزجاج، والتى تعتبر وثائق مهمة للتاريخ والحضارة الإسلامية.

نشأة الفن الإسلامى

عاش العرب فى العصر الجاهلى فترة مظلمة من تاريخهم، لم يكن لهم فيها سوى بعض المعارف البسيطة، التى ارتضتها ظروف بيئتهم وحياتهم، وقد اختلط الأمر على بعض المستشرقين، وعمموا فترة العصر الجاهلى التى سبقت الإسلام مباشرة على جميع الفترات التاريخية التى مرت بها شبه الجزيرة العربية، وبالتالى فقد ادّعوا أن العرب بدوٌ رحّل، خلوا من الحضارة مع أنه من المعروف أن العرب كانت لهم حضارات زاهرة، سواء فى شمال شبه الجزيرة العربية؛ كحضارة مدين وثمود وعاد فى بادية الشام، وحضارة الناذرة فى بادية العراق بالحيرة، أو فى جنوب شبه الجزيرة العربية كحضارة معين، وحضر موت، وسبأ، وحمير..

وتشهد على ذلك آثارهم المعمارية والفنية التى تركوها وراءهم، كما يشهد على ذلك أيضًا ما وصل إلينا من فنونهم الزخرفية من أوانى معدنية أو فخارية أو منسوجات.

والجدير بالذكر أن العرب قد نهلوا من نعيم الحضارات السابقة، ولكنهم لم يقفوا عند حد الاقتباس فقط، بل تعدوه إلى مرحلة الابتكار والإبداع، ومع ذلك فقد استمرت التقاليد الفنية البيزنطية والساسانية متبعة فى إنتاج التحف الفنية وزخرفتها دون تغيير ملموس فى بادية الفتح الإسلامى، وكان من حكمة العرب وتسامحهم الاعتراف بمهارة أهل البلاد التى فتحوها؛ مما شجع الفنانين على إتقان ما أنتجته أيديهم من التحف الفنية، وبذلك نرى أن الفن الإسلامى نشأ بعد أن استقى جذوره من الفنون السابقة البيزنطية والفارسية الهيلينستية، بعد أن استوعبها وخرج منها بفن له طابع خاص، تميز بالتجريد والتحوير، والبعد عن تمثيل الطبيعة، نظرًا لما أشيع بشأن تحريم الدين الإسلامى تصوير الكائنات الحية من رسوم آدمية وحيوانية، و لم يطبق الفنان المسلم هذا الأمر على الرسوم الآدمية والحيوانية فحسب، بل طبقها أيضًا على الرسوم النباتية التى استوحاها من الطبيعة ومن الحضارات السابقة، ثم طورها وجردها بحيث كون منها تشكيلات زخرفية تعتمد على الفروع النباتية المتشابكة والمتداخلة التى تتسم بالتكرار والتبادل.

تفصيلية من مشكاة من الزجاج
مجموعة السلطان برقوق ـ العصر المملوكى





وفى حقيقة الأمر أنه لم يرد فى القرآن الكريم ما يشير من قريب أو بعيد إلى تحريم التصوير فى الإسلام، وما ورد بهذا الصدد ينحصر فى بعض الأحاديث النبوية الشريفة والمقصود منها هو تحريم التصوير بهدف العبادة، وذلك لحماية المسلمين الوقوع من فى أخطاء من سبقوهم، لاسيما وأنهم كانوا قريبى عهد بالإسلام، والبينة على ذلك أن هناك من حكام المسلمين مَنْ لم يتهيبوا من تزيين قصورهم بالرسوم الآدمية والحيوانية، كما حدث فى عهدى الأمويين والفاطميين، كما أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يتعامل بالدنانير البيزنطية التى تحمل صور كسرى الفرس، أو قيصر الروم وقد تعامل بهذه العملات برسومها الآدمية.

وقد استمرت عملية صهر الفنون السابقة ومزجها وإضفاء الروح الإسلامية عليها حتى تكونت شخصية الفن الإسلامى فى العصر الطولونى فى مصر خلال القرن الثالث الهجرى، وظهر ما يعرف بفن الأرابيسك وتكويناته الزخرفية النباتية المحورة والمتشابكة والتى توحى باللانهائية، وظل الفن الإسلامى ينمو ويتطور، وبلغ ذروة التقدم والتميز إبّان العصر المملوكى، كما تميز الفن الإسلامى خلال العصر الفاطمى بالثراء الواسع فى إنتاج التحف من الخزف والنسيج والمعادن وغيرها.

وفى العصر الأيوبى ازدهرت الصناعات والفنون رغم الظروف العسكرية والحربية التى سادت هذا العصر، وظهر فن تكفيت المعادن، كما ظهرت خصائص جديدة فى تنفيذ العناصر الزخرفية تميزت بالحركة والانسيابية، ويعتبر العصر الأيوبى فترة انتقال من الطراز الفاطمى إلى الطراز المملوكى، الذى تميز بالتنوع الهائل فى المنتجات الفنية، ولعل التنوع الهائل الذى طرأ على الفنون الإسلامية فى العصر المملوكى يرجع إلى تعدد مصادر الفنون التى جاء بها المماليك من البلدان المختلفة المهاجرين منها.

ثم جاء العثمانيون بعد القضاء على المماليك؛ حيث قاموا بنقل الصناع والحرفيين إلى الأستانة؛ مما كان له أكبر الأثر على الصناعات والفنون، وخلال العصر العثمانى غزت التأثيرات الأوروبية الفنون والصناعات الإسلامية، وشيئًا فشيئًا انتصرت التأثيرات الأوروبية، مما أدى إلى تلاشى الخصائص المميزة للفن الإسلامى، وإن ظل غرب العالم الإسلامى (الأندلس) يحتفظ بالطراز الفنى الأموى حتى القرن الخامس الهجرى، وخلال تلك الفترة رحل الفنانون الإسبان إلى بلاد المغرب العربى، وحدث مزج بين الفنون؛ حيث ازدهر الفن الإسلامى الإسبانى المغربى فى غرناطة.

وفى الشرق ازدهر الفن الإسلامى خلال القرن الثالث الهجرى إبّان عصر السلاجقة، وتميز بالتنوع والثراء فى المنتجات الفنية التى تأثرت بمؤثرات الأقاليم التى ضمتها سلطنة السلاجقة، والتى شملت آسيا الوسطى وأفغانستان وآسيا الصغرى، ولم يلبث أن قضى المغول على دولة السلاجقة فى نهاية القرن السابع الهجرى، وظهرت طرز فنية جديدة، خاصة فى إيران: أولها الطراز المغولى، ثم التيمورى، ثم الصفوى، وتميز بالتنوع

تفصيلية من الخشب لزخارف هندسية
وبداخلها رسوم نباتية محورة
العصر الأيوبى

شباك قلة من العصر الفاطمى
قوام الزخرفة عبارة عن جسم طائر برأس أدمى

الهائل فى المنتجات الفنية من المخطوطات المصورة والمعادن والمنسوجات والسجاجيد المتنوعة، وفى الهند انتشر الطراز المغولى الهندى فى الفنون الإسلامية، والذى تأثر بالأساليب الإيرانية فى الزخرفة والتصوير على المنتجات الفنية المختلفة.

وفى الصين انتشر الإسلام على يد التجار خلال رحلاتهم التجارية؛ مما ساعد على انتشار التأثيرات المتبادلة بين الفنون الصينية والإسلامية، وخاصة فى مجال الخزف والمنسوجات الحريرية فى العصر المملوكى فى مصر، وتظهر التأثيرات الصينية فى التحف الإسلامية متمثلة فى الحيوانية الخرافية مثل: التنين والعنقاء، وبذلك نكون قد استعرضنا نشأة الفن الإسلامى وتطوره على مر العصور فى الأقاليم الإسلامية التى امتدت من الصين شرقًا وحتى الأندلس غربًا.

مميزات الفن الإسلامى

يتميز الفن الإسلامى بأن زخارفه متنوعة، فقلما تجد تحفتين متماثلتين فى الزخارف، ويتجلى ذلك واضحًا فى إبداع الفنان المسلم وعظمته فى تصميم وتنفيذ زخارف شبابيك القلل، التى تجمع - من وجهة نظرى - بين جميع مميزات الفن الإسلامى وخصائصه فى آن واحد؛ إذ كانت تنفذ الزخارف بشبابيك القلل بدقة وبراعة بالغة وفى وقت قياسى قبل أن تجف مادة الفخار التى كانت تصنع منها القلل، واشتملت الزخارف على الرسوم الحيوانية المحورة والزخارف النباتية والهندسية والكتابية، وأول تلك الخصائص والمميزات التى تحققت وبشكل واضح فى شبابيك القلل هو اهتمام الفنان المسلم واستغراقه فى الاهتمام بتفاصيل التفاصيل الزخرفية، وكراهية الفراغ، والميل إلى استغلال المساحات فى تنويع الزخارف ومزجها، فقد حرص على ملئ أرضيات الزخارف بالرسوم المتشابكة التى تتسم بالثراء والغنى الفنى، كما تميز بالتطور المتواصل. فمن المعروف أن الفن الإسلامى قد استمد جذوره



صحن من الخزف الفاطمى
يمثل عازفة القيثارة
القرن ١١-١٢ ميلادى

من الفنون السابقة، واعتمد على بعض العناصر الفنية والزخرفية، التى وجدها فى المعابد والكنائس وتيجان الأعمدة القديمة وعمل على تطوير عناصرها، وقد استمد تشكيلاته النباتية من العناصر الموجودة فى الطبيعة، ولكنه استطاع أن يحور هذه الرسوم النباتية ويجردها فى خطوط متشابكة وهو ما أطلق عليه (الأربيسك)، هذا بالإضافة إلى ظهور عناصر زخرفية جديدة مثل الخط بأنواعه المختلفة، والخزف ذى البريق المعدنى وغيره.

وعلى الرغم من أن الفن الإسلامى قد اتسم بالتنوع فى الزخارف، فقد تميز من جهة أخرى بالوحدة التى تجمع بين جميع الأعمال الفنية الموجودة فى أنحاء العالم الإسلامى المختلفة.

إلى جانب كل ماسبق فقد عمد الفنان المسلم فى معظم أعماله الفنية إلى إخفاء شخصيته وراء المنتجات الفنية؛ حيث جعل شغله الشاغل إتقان الصناعة والزخرفة وإجادتهما.

كنوز متحف الفن الإسلامى

يستطيع أى منا تلمس عظمة الفن الإسلامى عبر العصور ومقدار ما وصل إليه الفنان المسلم من ذوق رفيع، ودقة رائعة فى تشكيل التحف، وتنفيذ الزخارف من خلال إطلالة سريعة على المتحف بعد إعادة تطويره وافتتاحه خلال الأيام القريبة القادمة، وقد آثرت هنا أن أعرض لبعض من أهم القطع الفنية الفريدة التى يزهو ويزخر بها المتحف، والتى تدل على عظمة الفن الإسلامى ورقيه على مر العصور.



ولعل الأقرب إلى وجدانى هى مجموعة الخزف الإسلامى التى يزخر بها المتحف، والتى تعتبر بحق من أهم وأغنى المجموعات الموجودة فى العالم؛ إذ تشتمل على تحف متنوعة من الخزف المصرى

قدر من الخزف الفاطمى
عليه منظر صيد
القرن ١١ـ ١٢ ميلادى

وخزف العراق وإيران وآسيا الصغرى والأندلس بجميع أنواعه وطرزه الفنية، ويعتبر الخزف من أهم المواد التى اهتم بها الفنان المسلم، وهو عبارة عن طينة طبيعية بيضاء ويتم ذلك عن طريق إضافة مواد أخرى تعطى لعجينة الطين لونًا أبيض (نسبة من مادة الكاولين)، ويتميز عن الفخار بأنه يتحمل درجة حرارة أعلى ويمر بمراحل صناعية متعددة، ومن أرقى الأنواع التى نعرفها والتى يزخر بها متحف الفن الإسلامى تلك التحف المصنوعة من الخزف ذى البريق المعدنى، والذى يعتبر من أحسن ما ابتكره المسلمون من أنواع الخزف، و لم يكن معروفًا قبل الإسلام، ويرجع سبب ظهوره لكراهية الإسلام استعمال أوانى الذهب والفضة، وهذا كان حافزًا على الإبداع والابتكار وصنع تحف ذات بريق معدنى تشبه الأوانى الذهبية والفضية.



وقد اهتدى الفنان المسلم إلى مادة الطلاء الزجاجى المعتم ذى اللون الأبيض بإضافة أكسيد القصدير إلى السائل الزجاجى الشفاف؛ لتظهر بعد حرقها بألوان مختلفة منها: الذهبى والأخضر الزيتونى والنحاسى، وقد عثر على هذا النوع فى مصر والعراق وإيران، مما أدى إلى الاختلاف حول موطنه الأصلى، وقد تميز خزف ذو البريق المعدنى بتنوع الموضوعات الزخرفية بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية نفذت بأسلوب تجريدى بسيط يشبه رسوم الأطفال، وإلى جانب الخزف ذى البريق المعدنى فقد ظهرت وانتشرت العديد من الأنواع الأخرى على مر العصور الإسلامية.

قطعة نسيج من الحرير المطرز بالفضة
مجموعة كمال الدين حسين
طولها ١١٥سم وعرضها ٦٦سم
تركى، عثمانى
القرن ١٥ - ١٦ ميلادى

ومن أجمل وأشمل المجموعات الموجودة بالمتحف أيضًا مجموعة النسيج والسجاد؛ حيث تضم تحفًا من جميع الأقاليم الإسلامية على مر العصور، تتنوع فى طُرزها وطرائق صناعتها، والزخارف المنفذة عليها من رسوم آدمية وهندسية وطيور وحيوانات ونباتات وكتابات.

وقد شهدت صناعة النسيج فى العصر الإسلامى اهتمام منقطع النظير نظرًا لارتباطها بنظام الحكم والسلطان؛ حيث شريط الطراز الذى يعد إحدى شارات الملك الدالة على السلطنة، وعادة منح الخلع فى المناسبات المختلفة، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم أول من قام بها فقد خلع بردته على الشاعر "كعب بن زهير"، ثم سار على نهجه الخلفاء من بعده.

ولعبت كسوة الكعبة دورًا مهمًا فى ذلك أيضًا، وقد جاء قوله تعالى: "خذوا زينتكم عند كل مسجد.."



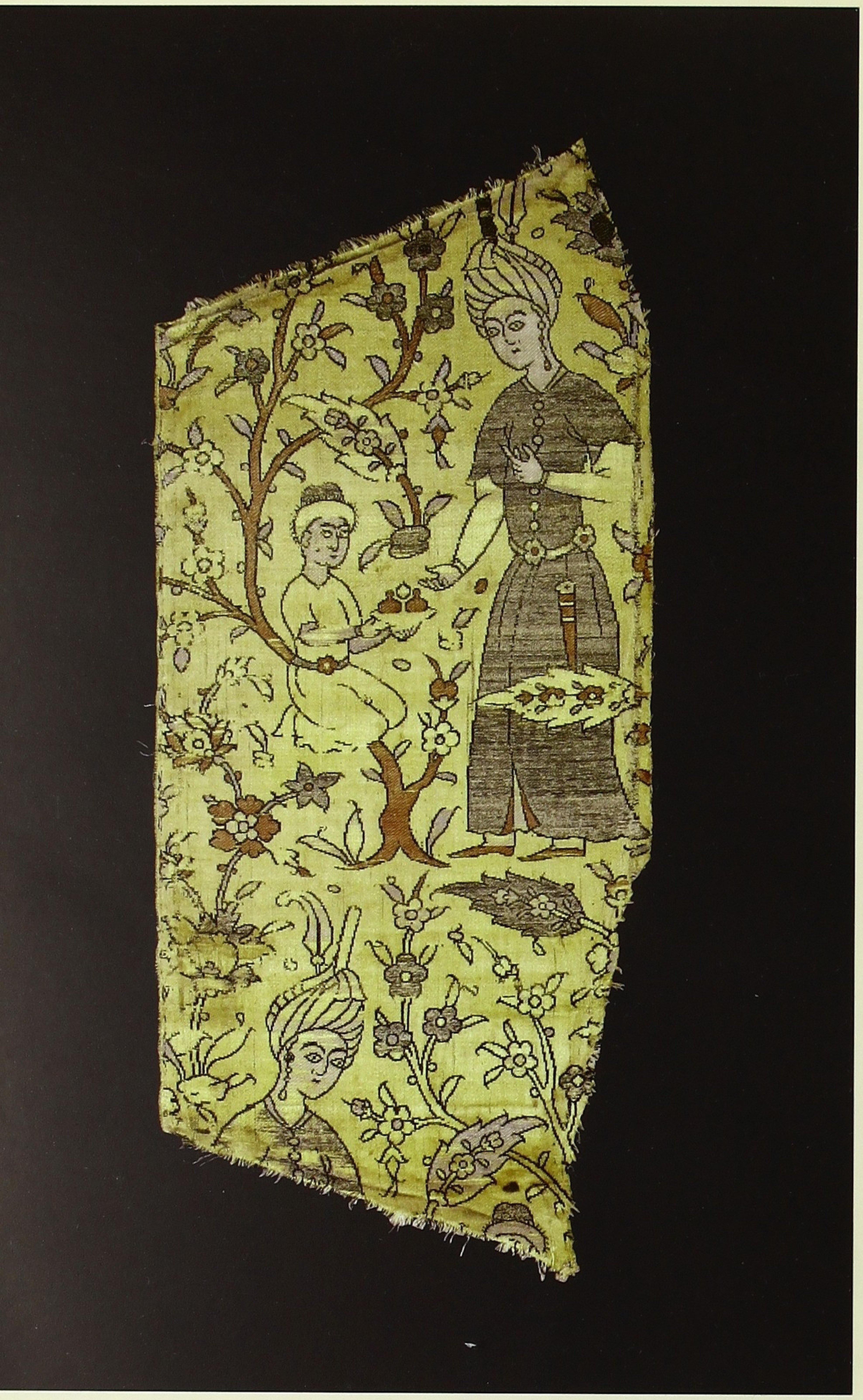


القول الفصل فى اهتمام المسلمين بصناعة النسيج، وتتضح مدى أهمية صناعة النسيج من خلال عدة ملامح؛ حيث كان ملحقًا بالقصر مصانع لإنتاج ملابس الخليفة وأهل بيته وحاشيته، والتى عرفت آنذاك (بدار طراز الخاصة)، وانتشرت مصانع النسيج الأهلية والمعروفة "بدار طراز العامة" مع وجود نقابة للنساجين؛ للحفاظ على تقدم الصناعة ومنع دخول عناصر غريبة، بالإضافة إلى وجود رقابة صارمة على المواد الخام التى كانت تستخدم فى صناعة النسيج من (خيوط وأصباغ وذهب وفضة).

ومن أجمل قطع النسيج الموجودة بمتحف الفن الإسلامى القطع التى تنتمى إلى العصر العثمانى، فقد ازدهرت صناعة النسيج خلال العصر العثمانى، وكان لها مكانة كبيرة، ويعضد ذلك القول إقبال عدد من الممالك الأوروبية خاصة الإيطالية منها مثل: جنوه، والبندقية على تقليد المنسوجات العثمانية، خاصة زخارفها كزهرتى اللالا والقرنفل.

ومن أنواع المنسوجات العثمانية التى يزهو بها المتحف "الديباج"، وهو نسيج معقد من المنسوجات المركبة من الحرير المزخرف بخيوط الذهب والفضة، ونتيجة لصعوبة صناعته فقد أطلقوا عليه كلمة من أصل فارسى (ديباج)، ومعناها بالعربية من عمل الجنة، وهناك العديد من الأنواع الأخرى منها "الدمشقى" وهو نسيج من الحرير يتميز بزخارف من نوع النسيج نفسه، و"ألالاجا" وهو عبارة عن نسيج مصنوع من الحرير والقطن معًا، وزخارفه عبارة عن أشرطة رفيعة متعددة الألوان، وحتى يومنا هذا ما زلنا نستخدم لفظ ألاجا للتعبير عن الملبس الجميل.

و"القطيفة" وهو نسيج وبرى ينقسم إلى نوعين: الشكما ذو زخارف بارزة والكمخا؛ حيث تدخل خيوط الذهب والفضة فى نسجه، هذا إلى جانب "الأطلس" وهو عبارة عن نسيج من الحرير به تموجات وكان يصنع منه الخلع وزخارفه عبارة عن أشكال تشبه سن المنشار.



قطعة نسيج إيرانى
مجموعة كمال الدين حسين

قطعة نسيج (قلقيت) مطرزة بالفضة طولها ١٢٠سم
وعرضها ٣٣سم - مجموعة كمال الدين حسين
تركى، عثمانى القرن ١٦- ١٧ ميلادى

سجادة جورديز طولها ١٧٣سم وعرضها ١٢٥سم عبارة عن زخارف هندسية ونباتية محورة
تركيا - القرن التاسع عشر



وقد تعددت وتنوعت الزخارف الموجودة على المنسوجات العثمانية فمنها الزخارف النباتية، واشتملت على زهرتى اللالا والقرنفل، وثمار الرومان والخرشوف، والأشجار خاصة شجرة السرو، ومنها الزخارف الكتابية واشتملت على أشرطة كتابية عبارة عن آيات قرآنية وعبارات دعائية، وقد نفذت تلك الزخارف عن طريق التطريز، والطباعة، والنسج.

أما صناعة السجاد فقد شهدت اهتمامًا ملحوظًا على مر العصور الإسلامية، واستخدمت فيها الأنوال اليدوية الرأسية التى ما زالت تستخدم حتى اليوم، خاصة فى صعيد مصر، ويتكون النول من عارضتين مستديرتين من الخشب يتم تثبيتهما بين دعامتين رأسيتين وتمتد بينهما مجموعة من الخيوط والمعروفة بخيوط السدى، ومن خلال اتساع المساحة بين العارضتين يتحدد عرض السجادة، وهناك نوعان من العقد المعروفة عقدة جورديز التركية، وعقدة سينا الفارسية.

كما يضم المتحف مجموعة متميزة من المنسوجات الحريرية ذات الزخارف المنسوجة والمطرزة بخيوط الذهب التى تنتمى إلى إيران، وقد اشتملت وحداتها الزخرفية على رسوم الطيور والحيوانات والرسوم الآدمية والنباتية، والتى يبدو عليها تأثرها بالأساليب الصينية فى الزخرفة.

ومن أشهر وأجمل أنواع السجاجيد على مستوى العالم سجاجيد بلاد الأناضول (تركيا)؛ حيث تتوافر المواد الخام بوصفات عالية مع كثرة انتشار المراعى فى بلاد الأناضول، الأمر الذى ساعد على ازدهار صناعة النسيج وتقدمها وتميزها خاصة فى عصر السلاجقة،

إبريق مروان بن محمد مصنوع من البرونز
عثر عليه فى أبو صير الملق
قوام الزخارف رسوم حيوانات متقابلة
ومتدابرة بروؤس على أرضية نباتية

ومن أهم أنواع السجاجيد وأقدمها تلك التى صنعت فى مدينة عشاق، وسجاجيد يورك التى تميزت زخارفها بالطابع الهندسى، وسجاجيد قونية وهى سجاجيد صلاة عقد محرابها يتكون من عدة خطوط متعرجة، وتعتبر سجاجيد الصلاة التركية أهم ما وصل إلينا من السجاد التركى، وقد تعددت وانتشرت مراكز صناعتها ومن أهمها سجاجيد كولا، وجورديز، وبرغمة، وموجور، ومزارلك ...



تتميز مجموعة المعادن والحلى الموجودة بمتحف الفن الإسلامى بالتنوع والثراء؛ إذ تشتمل المجموعة على تحف معدنية من البلدان الإسلامية المختلفة، والتى توضح مدى التقدم الهائل فى صناعة التحف المعدنية على مر العصور الإسلامية، ويبقى إبريق "مروان بن محمد" آخر الخلفاء الراشدين المصنوع من مادة البرونز، والذى عثر عليه فى منطقة أبى صير الملق، دليلًا ناهضًا على مدى الرقى والتقدم الهائل التى وصلت إليه صناعة التحف فى الفن الإسلامى، والإبريق عبارة عن قاعدة مستديرة وبدن كروى مزخرف بالحفر برسوم حيوانات متقابلة متدابرة بالرؤوس على أرضية نباتية ورقبة أسطوانية عليها زخرف محفورة، وصنبور الإبريق ينتهى بتمثال ديك.

وقد استخدمت العديد من الطرائق لزخرفة المعادن منها الزخرفة عن طريق الطرق أو الضغط، وهى من أقدم الطرائق وأبسطها، تتلخص فى وضع صفيحة المعدن على قالب خشبى حفرت الزخارف عليه إما بارزًا أو غائرًا، ثم يدق أو يضغط ضغطًا شديدًا على الصفيحة حتى تأخذ شكل الزخارف المحفورة، أو عن طريق الحز أو الحفر عن طريق استخدام آلة حادة قوية لتنفيذ الزخارف، أو عن طريق القالب وتستخدم هذه الطريقة فى عملية صهر القالب المزخرف بزخارف بارزة أو غائرة، وهناك طريقة التكفيت حيث تحفر الزخارف عن سطح الآنية حفرًا غائرًا، ثم يملأ الجزء المحفور بخيوط أو أسلاك من معدن آخر مختلف عنه فى اللون.

وقد بلغت صناعة التحف المعدنية درجة عالية من الرقى والدقة فى تنفيذ الزخارف، وتنوعت التحف المعدنية من مباخر وأباريق وشمعدانات وزهريات ومقلمات والأبواب المصفحة بالنحاس.. وتنوعت طرائق تنفيذ الزخارف من تكفيت وتخريم وحفر.. وبلغت روعتها فى عصر الناصر محمد ابن قلاوون، وخير دليل على ذلك كرسى مصنوع من النحاس نفذت زخارفه بالتكفيت



إسطرلاب من العصر العثمانى

والتخريم بالفضة، وله قرص تتوسطه كتابة كوفية "عز لمولانا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون"، وجوانب الكرسى حافلة بالزخارف النباتية والكتابية يقرأ منها اسم الصانع "محمد بن سنقر البغدادى".

هذا إلى جانب الأدوات الفلكية مثل: الكرى السماوية، الساعة المائية، الساعة الرملية، المزولة والإسطرلاب وهو عبارة عن آلة فلكية اخترعها اليونانيين، وأخذها عنهم المسلمون وطوروا فيها، ويتكون من قرص من المعدن يسمى أم الإسطرلاب يعلوه منطقة مثلثة تسمى الكرسى يعلوها دائرة مفرغة الحلقة يعلق منها بحيث يكون وضعه رأسيا، استخدمه المسلمون فى تحديد أوقات الصلاة ورصد النجوم وتعيين اتجاه القبلة والمسائل الهندسية كتقدير ارتفاع بناء أو عمق بئر أو حساب بعد مكان يتعذر الوصول إليه.

وازدهرت صناعة الحلى من الذهب المزخرف بالمينا أو الحفر أو الحز، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى

بمجموعة من الأقراط والخواتم والأساور الذهبية لعل من أهمها قرص مستدير من الذهب المزخرف بالمينا؛ زخارفه موزعة على ثلاثة أقسام، الأوسط منها كتابات كوفية باللون الأبيض والأحمر نصها "الله خير حافظًا"، والقسمين الأعلى والأسفل على كل منهما زخرفة حمراء على أرضية خضراء.

وأخيرًا وليس آخرًا فقد امتاز الفن الإسلامى بالنهضة فى العديد من المجالات العلمية والفنية وغيرها وكان نتاج امتزاج العديد من الحضارات، واتساع رقعة الدولة الإسلامية أدى إلى المزج بين فنون هذه الحضارات المختلفة وفنون الشعوب الإسلامية، التى تميزت بالثراء والرقى، وعبرت القطع الأثرية والتحف ذات الموضوعات المختلفة والمواد المختلفة عن هذا الجمال والثراء.

ويبقى متحف الفن الإسلامى بمجموعاته المختلفة والمتنوعة شاهدًا على إسهامات الحضارة الإسلامية فى العلوم الإنسانية المختلفة: كالطب والفلك والصيدلة والهندسة وفى الفنون والآداب الاجتماعية، وعودة الروح إلى المتحف بعد أن شرف مشروع تطويره على الانتهاء يدعونا إلى ضرورة الدعوة إلى زيارته واستلهام روح الحضارة الإسلامية العظيمة، والعمل على محاربة مظاهر التخلف وروح التطرف والإرهاب التى تغلغلت فى عالمنا الآن، والعمل الجاد على استمرار مسيرة التطور والتنمية ومحاولة إحياء روح الحضارة الإسلامية العريقة التى علت بإتقان العمل واحترام النظام والاهتمام بالتفاصيل والسعى نحو الابتكار والتجديد والتعايش مع الآخر، فبدون المتحف ودوره الرائد فى الحفاظ على تلك التحف الأثرية ما استطعنا أن نتعرف على مدى الرقى والعظمة التى بلغتها الحضارة الإسلامية على مر عصورها المختلفة، ولا يزال أمامنا المجال مفتوحًا فى الأعداد القادمة؛ لإزاحة الستار عن مظاهر متنوعة للحضارة الإسلامية نتيح من خلالها للعالم أن يتعرف على مقدار إسهامات الحضارة الإسلامية فى العلوم والفنون المختلفة.

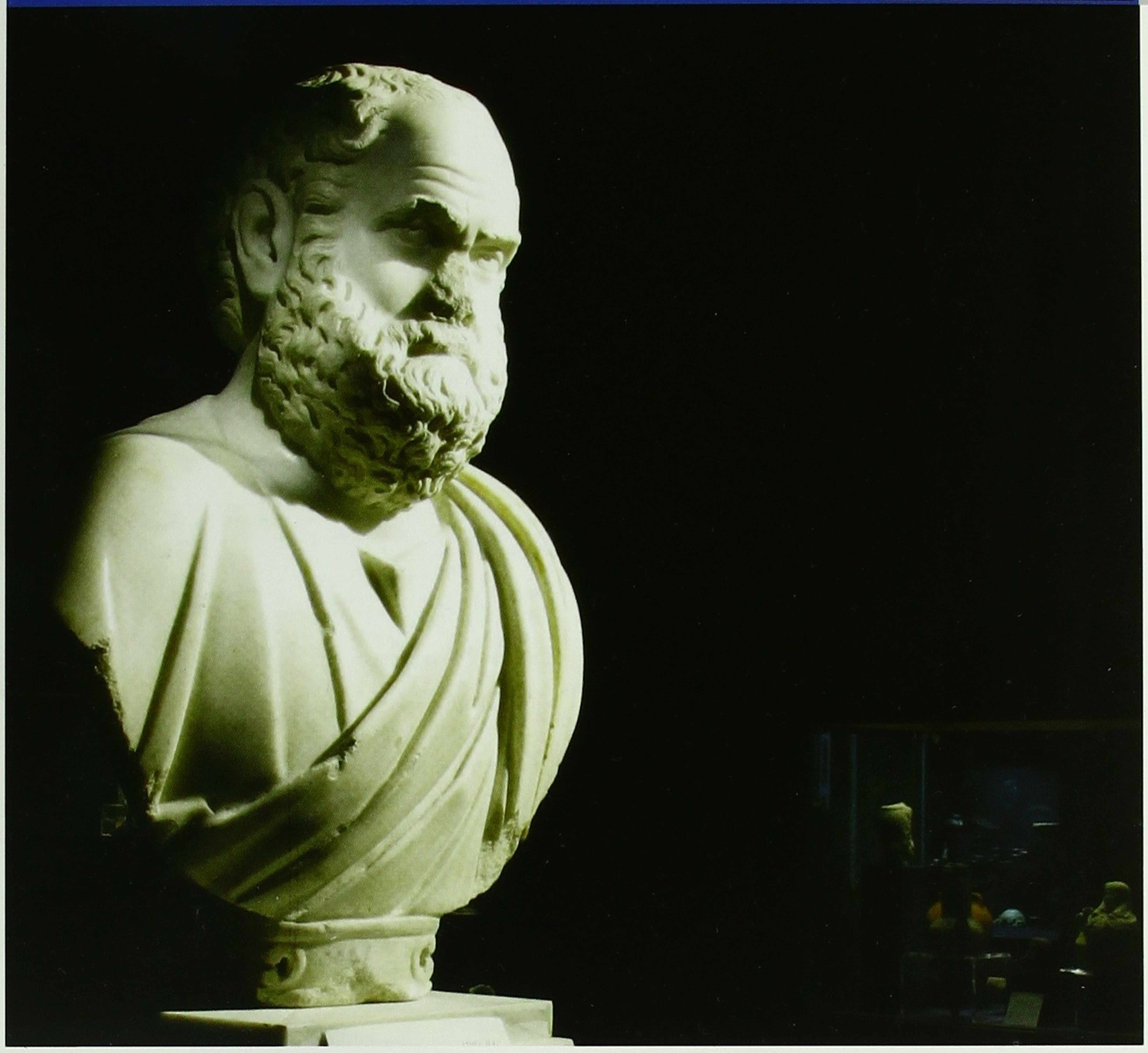
مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ـ العصر المملوكى





متحف رائع
قادت إليه الصدفة

د. محمد إسماعيل



تمثال الفيلسوف سقراط

لم يكن متحف آثار مكتبة الإسكندرية جزءًا من المخطط الأساسى لتصميم المكتبة فى بادئ الأمر، إلا أن القدر لعب دورًا كبيرًا فى فكرة إنشائه، وبدأت القصة فى أثناء أعمال حفر الأساسات بين عامى ١٩٩٣ و١٩٩٥ عندما عثر مشرفو أعمال الحفر على مجموعة من القطع الأثرية النادرة فى موقع الحفر، وطبقًا لما هو معروف ومتبع فى مثل تلك الحالات هو نقل القطع المكتشفة إلى أحد متاحف الآثار.

لكن الأمر اختلف فى هذه المرة فعندما قامت السيدة الفاضلة سوزان مبارك بزيارة موقع العمل؛ للمتابعة والاطلاع على ما هو جديد وبمجرد علمها بشأن المكتشفات الأثرية، بزغت أمامها فكرة إنشاء متحف آثار داخل المكتبة؛ ليكون أول متحف للآثار داخل مكتبة، وعلى الفور دعت إلى تشكيل لجنة علمية لإعداد الدراسات اللازمة لإنشاء المتحف، بحيث يضم المكتشفات التى تم العثور عليها فى موقع المكتبة.



شُكلت لجنة من الأثريين لإعداد خطة المتحف والسيناريو الخاص به، ونظرًا لأن القطع المكتشفة لا تكفى من حيث العدد لإنشاء متحف آثار بالمعنى المتعارف عليه، جاءت فكرة عمل متحف يضم العصور المختلفة للحضارة المصرية القديمة، بدءًا من الحضارة الفرعونية وانتهاء بالحضارة الإسلامية.

قامت مجموعة من الأثريين بالمجلس الأعلى للآثار، بمعاونة الدكتور مصطفى العبادى باختيار القطع المختلفة التى يضمها المتحف، وقد روعى فى أثناء اختيار تلك القطع التنوع من حيث الشكل والمضمون، بحيث تعطى للزائر صورة مبسطة وكاملة عن العصور التاريخية التى مرت بها مصر.

يشغل المتحف مساحة ١٧٠٠ متر مربع، ويقع فى المستوى الأول من مبنى المكتبة (B 1)، وينقسم إلى صالة رئيسية؛ قاعة المومياوات، قاعة حفائر مكتبة الإسكندرية، والقاعة الجانبية، ويضم المتحف تقريبًا ١٠٧٩ قطعة

متحف آثار مكتبة الإسكندرية من الداخل



أثرية تم جمعها من مناطق ومتاحف مختلفة فى أرجاء مصر، مثل: المتحف اليونانى الرومانى فى الإسكندرية، والمتحف المصرى، والمتحف القبطى، والمتحف الإسلامى، ومن مناطق الفيوم، المنيا والأقصر.

تعتبر الصالة الرئيسية كبرى صالات العرض داخل المتحف وتتميز باتباعها التخطيط العالمى المتعارف عليه فى تصميم المتاحف، وهى أن نقطة بداية الزيارة هى نفسها نقطة النهاية، وتضم الصالة مجموعة من القطع الأثرية الفنية المختلفة والتى ترجع إلى فترات تاريخية متنوعة، بداية من عصور ما قبل التاريخ، الدولة القديمة، عصر الانتقال الأول، الدولة الوسطى، عصر الانتقال الثانى، الدولة الحديثة، العصر المتأخر، فالعصر اليونانى، البطلمى، الرومانى، مرورًا بالفنون القبطية، والفنون الإسلامية، وأخيرًا مجموعة من الآثار الغارقة والتى تم انتشالها من الميناء الشرقى للإسكندرية.

القاعة الكبيرة و التى تحتوى على مجموعة من التماثيل



أما قاعة المومياوات فهى من أهم قاعات المتحف وأكثرها جذبًا للزوار، وتتميز باحتوائها على مومياء من العصر الرومانى وتابوتين من العصرين الفرعونى والبطلمى.

أما قاعة حفائر مكتبة الإسكندرية فهى تعد بمثابة النواة الرئيسية وحجر الأساس للمتحف؛ فهى تضم مجموعة نادرة من المقتنيات الأثرية، التى تعكس صورة واقعية عن فترة مهمة من فترات تاريخ الإسكندرية.

أُلحقت القاعة الجانبية حديثًا بمتحف المكتبة، وهى تضم مجموعة رائعة متنوعة من الأدوات الجنائزية والقرابين ومجموعة كبيرة من التماثيل المختلفة، والتى تعتبر شاهدًا على إبداع الفنان المصرى عبر التاريخ.

تماثيل مختلفة داخل فتارين العرض بمتحف آثار المكتبة



• من أهم المعروضات الموجودة فى المتحف، والتى تؤرخ إلى عصر الدولة الحديثة هو جزء من حائط لمقبرة مصور عليها بالنقش البارز صاحب المقبرة جالسًا، يرتدى حول عنقه القلادة، يبسط يده اليمنى على فخذه، بينما يقبض بيده اليسرى على قطعة من القماش بالخلف، وخلفه يظهر جزء من شكل لزوجته تمسك بيدها اليمنى ذراعه الأيمن وتحتضنه بيدها اليسرى، وجسدها ملون باللون الأصفر، ولون جسده باللون الأحمر الداكن، ويظهر فوق صاحب المقبرة وزوجته بقايا أربعة أعمدة من النقوش الهيروغليفية، يصف فيها صاحب المقبرة زوجته بالمحبوبة، وتبلغ قياسات هذا الجزء من الحائط ٤٤ سم طولاً X ٣٣ سم عرضًا، وهى مصنوعة من الحجر الجيرى، وتم الكشف عنها بمنطقة العساسيف فى القرنة بمدينة الأقصر.

جزء من حائط مقبرة
دولة حديثة



• جزء من لوحة حيث يمثل عليها منظران مختلفان، ترجع إلى الدولة الحديثة للأسرة الثامنة عشر - عصر الملك أمنحتب الأول ١٥٥٠ إلى ١٥٢٨ ق.م. - وهى مصنوعة من الحجر الجيرى، ويبلغ طولها ١٠٤ سم وعرضها ٤٢ سم، وهى تصور الملك أمنحتب الأول جالسًا على عرشه على الجزء الأيمن منها، يرتدى التاج الأزرق، ويقبض بيده اليسرى على المزبة (رمز القوة) وبيده الأخرى علامة العنخ (رمز الحياة) يجلس خلفه زوجته على عرشها وتحتضنه بيدها اليسرى، ،يوجد أمامهما مائدة قرابين؛ حيث يخرج منها بعض سيقان البردى وزهور اللوتس. يظهر إلى أقصى اليمين بقايا أحد الأشخاص، الذى يقوم بتقديم الماعت رمز العدالة، وفوقها تظهر ألقاب الملك وأسماؤه. أما الجزء الأيسر من اللوحة فيظهر فيه الإله آمون إله طيبة جالسًا على عرشه، ماسكًا صولجان (الواس) بيده اليمنى، بينما يقبض بيده اليسرى على علامة العنخ، وتجلس خلفه الإلهة موت ربة السماء ترتدى التاج المزدوج لمصر العليا والسفلى تضع يدها اليمنى على كتف زوجها، وأمامها مائدة قرابين تحتوى على سيقان البردى وزهور اللوتس، ويستقبلان أيضًا بعض القرابين من الملك أمنحتب الأول، الذى يصور واقفًا يمسك بكلتا يديه إنائى (النو)، ويقوم بتقديمهما إلى الآلهة، وهو منظر من المناظر المعتادة والمعروفة والتى اشتهرت بها الدولة الحديثة.

لوحة للملك أمنحتب الأول تمثله جالسًا



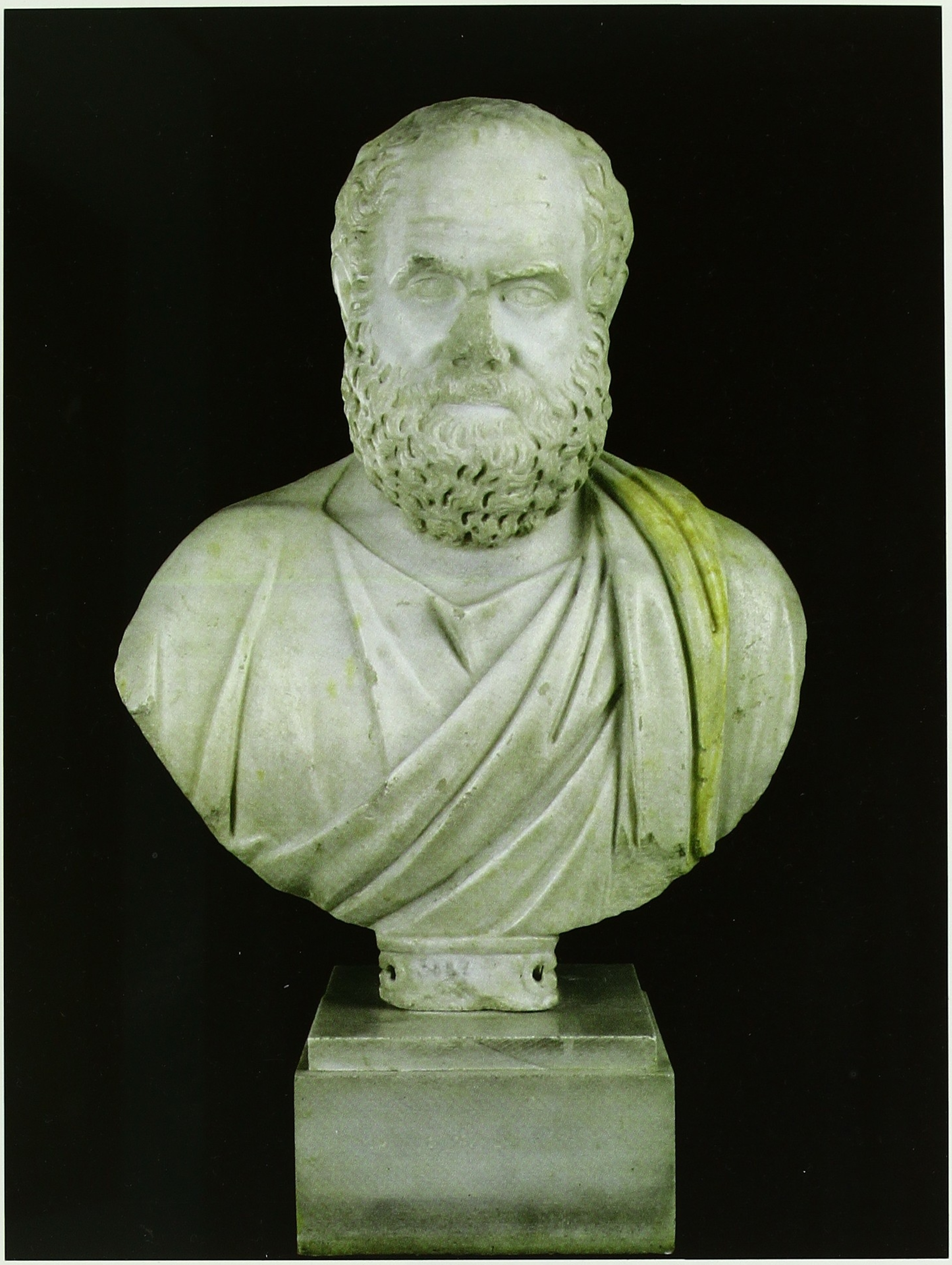
• تابوت على شكل أدمى لشخص يدعى أبا ابن عنخ حور، الذى كان يشغل منصب حاكم مصر العليا ورئيس خزائنه، زين التابوت بمناظر وكتابات من النصوص الدينية ونصوص من كتاب الموتى، وهو أحد النصوص الدينية الذى انتشر فى الدولة الحديثة، ويبلغ طول التابوت ٢,٨١ سم وعرضه ٥١ سم وارتفاعه ٤١ سم، وهو مصنوع من خشب الجميز، ويؤرخ من العصر الصاوى (الأسرة السادسة والعشرين)، وتم الكشف عنه بالبر الغربى - طيبة.

تابوت على شكل آدمى لحاكم مصر العليا

• إحدى أهم القطع الفنية التى عثر عليها بموقع مكتبة الإسكندرية فى أثناء أعمال الحفائر الخاصة بالأساس، والتى ترجع إلى العصر الهيلينستى، وهى قطعة من أرضية مصنوعة من الموزاييك، والموزاييك هى كلمة مأخوذة من اليونانية، وتعنى الزخرفة التى تشكل باستخدام قطع صغيرة من الزجاج والحجارة ذات ألوان مختلفة، على أن يتم وضعها على طبقة من الملاط أو الأسمنت، تتكون تلك الزخرفة عادة من زخارف نباتية أو حيوانية أو أشكال هندسية أو أشكال آدامية. ويظهر فى الصورة جزء من أرضية الموازييك، التى تمثل منظر منافسة بين اثنين من المحاربين، أحدهما أبيض اللون والآخر أسود فى غرفة جمنازيوم أو ربما حمام عام، وتظهر بجوارهما نافورة غير مكتملة. ويمثل المنظر مظهرًا من مظاهر الحياة الرياضية فى الإسكندرية، التى أحضرت معها مجموعة متنوعة من المسابقات الرياضية فى أثناء القرون الثلاثة الأولى قبل الميلاد. يمثل الإطار الخارجى من المنظر زخارف على هيئة أمواج البحر هى نوعية الزخارف، التى كانت منتشرة فى العصر الهيلينستى، ويبلغ طول القطعة ٣,٢٥ سم X ٢,٧٥ سم، وهى مصنوعة من الرخام الملون ومكعبات من الحجر الجيرى.

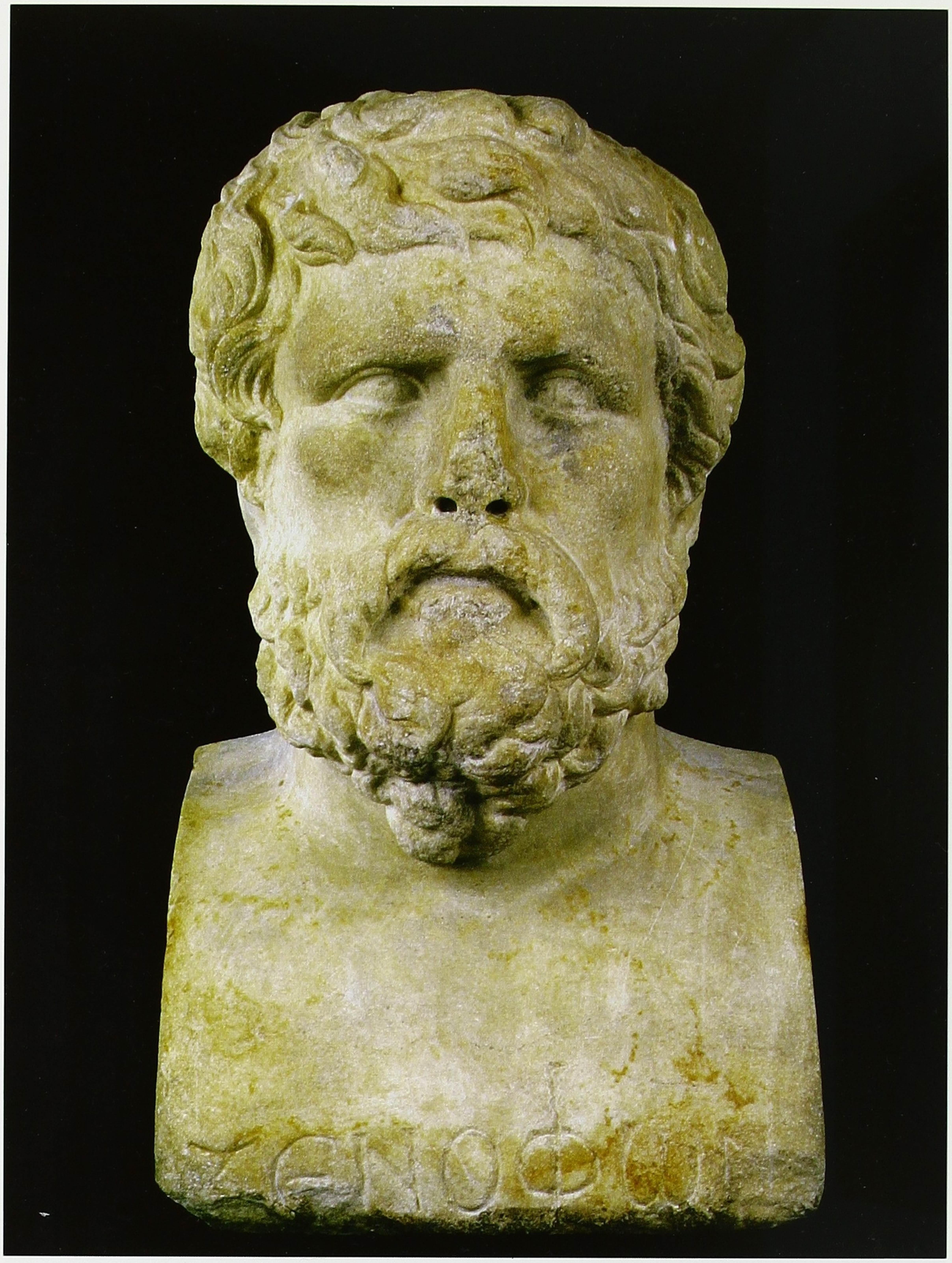


أرضية مصنوعة من الموزاييك
حفائر مكتبة الإسكندرية



• جزء علوى من تمثال للفيلسوف اليونانى الشهير سقراط ٤٦٩ - ٣٩٩ ق.م، اشتهر الفيلسوف اليونانى بأسلوبه الفريد فى كتاباته ومناقشاته للوصول إلى الحقائق، وعلى الرغم من انتشار أرائه، فإنها قد اصطدمت بالتقاليد والأفكار الرجعية القديمة المقاومة والمناهضة لكل ما هو جديد، وقد أدى هذا إلى التآمر ضده، ونتيجة لتلك المؤامرة تم الحكم عليه بالموت. يظهر سقراط بلحية كثيفة وملامح صارمة ويرتدى العباءة اليونانية الشهيرة، ويبلغ ارتفاع التمثال ٦٠ سم وهو مصنوع من الرخام الأبيض.

جزء علوى لتمثال سقراط



• جزء علوى من تمثال لرجل يدعى زينفيون، يرجع إلى العصر اليونانى؛ حيث يظهر اسمه مكتوبًا باللغة الإغريقية على التمثال، الذى يبلغ ارتفاعه ٤٧ سم، وهو مصنوع من الرخام الأبيض، ويؤكد التمثال على براعة الفنان فى إخراج الملامح الدقيقة للوجه، وأيضًا الدقة فى نحت خصلات الشعر والذقن والشارب.



• تمثال (حربوقراطيس) أو حورس الطفل ابن إيزيس وأوزوريس، وهو أحد الآلهة الذى تم تجسيده فى رموز عديدة، وهو يدل على شيوعه وانتشاره منذ العصور القديمة؛ حيث كان حورس مثالاً يحتذى به ومعروفًا كأحد حماة الإسكندرية. والتمثال الذى أمامنا يمثل حورس الطفل بالضفيرة

ثمتال حربوقراطيس جالسًا



تمثال غير مكتمل للإلهة إيزيس

الملكية جالسًا على قاعدة، ثانيًا قدمه اليمنى أسفل جسده، بينما قدمه اليسرى مستقيمة تمتد يده اليمنى بطول جسده؛ حيث يقوم بالقبض على شكل كروى غير معروف، ومن أهم ما يميز التمثال دقة ملامح الوجه؛ حيث نجح الفنان فى إظهار ملامح الطفولة على وجه التمثال، يبلغ ارتفاع التمثال ٢٥ سم، وهو مصنوع من الحجر الجيرى ويرجع إلى العصر الرومانى.

• من أهم المكتشفات الأثرية التى عثر عليها ضمن الآثار الغارقة فى منطقة "أبو قير"، هو تمثال فاقد الرأس ربما يمثل الإلهة إيزيس ربة الحب والعطاء فى مصر القديمة، يتميز التمثال بالحركة؛ حيث يمثل التمثال الإلهة إيزيس تقدم قدمها اليسرى ترتدى رداءً شفافًا، وقد نجح الفنان فى إخراجه، ينتهى فوق الكتف الأيسر بعقدة مربوطة بإحكام، تتدلى كلتا الذراعين بطول الجسد، ولكنهما مع الأسف الشديد يفتقدان لليدين. تبلغ قياسات التمثال ١٥٢,٥ سم طولاً، و٤٨ سم عرضًا وسمكه حوالى ٣٤ سم، وهو مصنوع من البازلت الأسود وتم العثور عليه فى منطقة "أبو قير".



• يعتبر واحدًا من أهم روائع الفن القبطى، وهو حامل إنجيل مصنوع من الخشب يبلغ قياساته ١٢٨ سم طولاً، ٥٥ سم عرضًا، مكون من ثلاثة أجزاء: الجزء العلوى منه هو الخاص بحمل الكتاب المقدس، بينما يمثل الجزء الأوسط بدن الحامل، وهو عبارة عن عمود خشبى مزخرف بزخارف حلزونية مدعم بعمودين كبيرين، أما الجزء الأسفل على شكل صندوق كبير مزخرف ببعض الكتابات باللغة القبطية وبعض الرموز القبطية مثل الصليب، وأيضًا بعض الكتابات باللغة العربية، ويمثل هذا الحامل نقطة تحول فى الفن القبطى واندماجه ومزجه بالفن الإسلامى، وهى من القطع الفنية الفريدة.

حامل إنجيل من الخشب



• تمثل الأيقونة الشهيرة المهداة من كنيسة الأنبا شنودة بالقاهرة إلى متحف آثار مكتبة الإسكندرية أحد أهم القطع الفنية المعروضة فى المتحف، وهى مصنوعة من الخشب المطلى بالذهب وبعض الألوان الزرقاء والحمراء. تبلغ قياسات الأيقونة ٧٠ سم طولاً، و٥٦ سم عرضًا، وتصور الأيقونة السيد المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام جالسًا على عرشه مرتديًا التاج وحوله الهالة المقدسة، يمسك بيده اليسرى الكتاب المقدس، بينما يشير بيده اليمنى وبإصبعه إلى السماء. يرتدى المسيح رداءً أزرق اللون ويلتف بعباءة حمراء اللون، ويظهر من حوله من كل جانب رموز لأتباعه من الحواريين، مكتوبًا تحت كل رمز اسمه باللغة العربية، وهم: "متَّى" ويظهر بوجه إنسان، و"يوحنا" بوجه نسر، و"مرقص" بوجه أسد، و"لوقا" بوجه ثور.



لوحة عليها كتابات إسلامية

قام متحف الفن الإسلامى بإهداء جزء من مقتنياته لمتحف مكتبة الإسكندرية، منها نصوص من القرآن الكريم تبرهن على أن القراءة والكتابة هى ما يميز الإنسان عن باقى المخلوقات، وهى التى تمده بالمعرفة التى تنير عقله.



مشكاة ملونة
مكتوب عليها بالكتابات الإسلامية

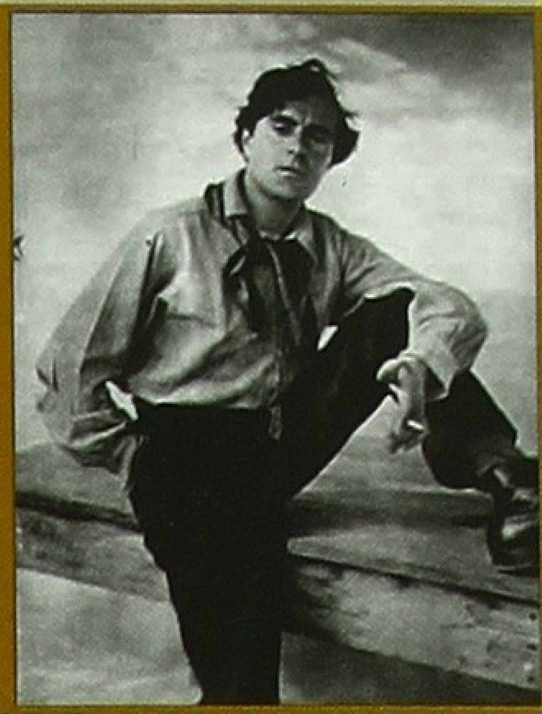
- كانت المشكاوات تزين المساجد وتستخدم لوضع لمبة الزيت فى داخلها للإنارة، وكانت تعلق بسلسلة حديدية فى سقف المسجد، وغالبًا ما كانت تزخرف تلك المشكاوات بآيات قرآنية، ومن أهم القطع الفنية المعروضة بمتحف آثار مكتبة الإسكندرية هى المشكاة المصنوعة من الزجاج، والتى ترجع إلى العصر المملوكى بمسجد السلطان حسن، يبلغ ارتفاعها حوالى ٣٨ سم، وقد تمت زخرفتها بكتابات ونصوص توضح الألقاب والرنوك الخاصة بالسلطان حسن، وأيضًا كتب عليها الآية القرآنية "الله نور السموات والأرض".

- من بين القطع الفنية الرائعة التى يزخر بها متحف آثار مكتبة الإسكندرية لوحة مستطيلة الشكل مزخرفة ببعض النصوص القرآنية والكتابات الإسلامية، ومن أهم ما يميز اللوحة احتواؤها على اسم النبى محمد صلى الله عليه وسلم، بالإضافة إلى أسماء الملائكة: جبريل، وعزرائيل، وميكائيل، وإسرافيل، وأيضًا الخلفاء الراشدين الأربعة: أبو بكر، وعثمان، وعمر، وعلى بن أبى طالب.



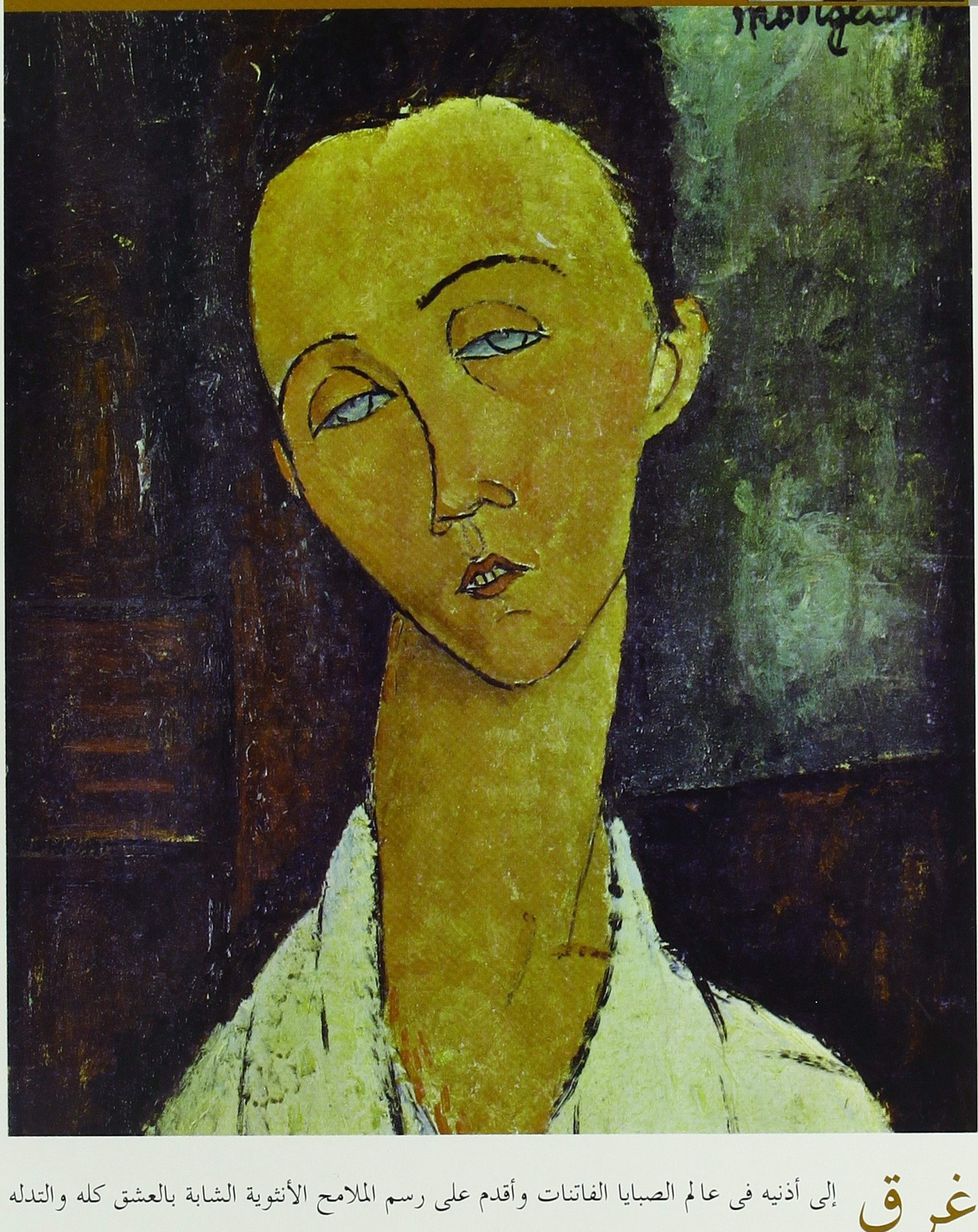
الفنون التشكيلية





مودى .. رسام النساء

سناء البيسى



غرق إلى أذنيه فى عالم الصبايا الفاتنات وأقدم على رسم الملامح الأنثوية الشابة بالعشق كله والتدله والوله والرقة والعذوبة والرشاقة والانسيابية.. وعندما كانت اللوحة المسطحة تصده عن التوغل فى جنباتها وتحسس أبعادها والاستدارة حول منحنياتها كان يحقق ذاته فى عالم النحت؛ لتتشكل البنت بين أصابعه كتلة وحجمًا ولقاء واحتواء وملمسًا وإبداعًا.. يرفع أنفها فى شموخ، يمدد قسماتها فى تناسق، ينعم بشرتها للمعان

لم تظهر التكعيبية فى فن موديليانى إلا فى ما بين الفترة ١٩١٥ و١٩١٧، وإن ظلت هناك بقايا ولمسات منها تحدد الأنف والذقن والأكتاف

الصقل، يزجج حاجبيها كاستدارات الأهلّة، يضم شفتيها فى بسمة الحجر، يمشط شعرها يثنيه يعقصه يرجّله كأبدع تكوين.. لكنه أبدا فى النحت التى تكاد تنطقه أصابع الموهبة طمس النظرة؛ ليمنح تماثيل فاتناته جواز المرور لعالم الصمت الظاهرى، لكن حديثها السحر الخفى الذى لا تتلاقى فيه حدقة الأعين ويكتفى بتواصل الوجدان..



لوحة شخصية للفنان بريشته رسمها عام ١٩١٩ بالزيت مقاس ٤٠ × ٢٦ بوصة والخلفية داخل الأستوديو

أميديو موديليانى فنان من العشرة الكبار، وكمسلك التاريخ المجحف تجاه العباقرة لم ينل الخالد فى حياته مقابلاً ولا جزاء.. عاش المعاناة وشرخت الآلام صدره، ونزف الدماء ومات مغتربًا وقضى شابًا... وقع فى هوّة الفاقة واستسلم لقدَره المجهول، الذى لو توغلنا تحت السطح لاكتشفنا فيه رائدًا حقيقيًا للفن الحديث. سكب فنه فى بوتقة المأساة السائدة فى المناخ الثقافى بعصره، حيث المزايدات يقودها غلاظ القلوب تتخذ شكل



حسناء من بنات الغجر تحمل طفلها
لوحة مقاسها ٤٦,٥ × ٢٩,٥ بوصة
- زيت على توال من مقتنيات المتحف
القومى فى واشنطن، اللون الداكن فيها
يحدد الشعر وغطاء الصغير



الدعاية أو التجاهل، فترفع قدر البعض أمثال بيكاسو وتتجاهل رائدًا مثل موديليانى؛ لرفضه مبدأ الاستغلال السافر، ويُدمى التجاهل مشاعر الحساسية ليدفن الفنان إحباطاته فى الخمر، ويسلك مهاوى الإدمان، ويموت فى الخامسة والثلاثين ليمشى فى جنازته تجار الفن قساة القلوب المدركون لقدراته الخارقة، لكنهم يتركونه

الأنوثة المتفجرة فى اللون الأبيض فى لوحة لإحدى حسان الشاب الثائر على تقاليد الفن السائدة







يعيش حياة الظل حتى الرحيل، وعندها ـ وفى أثناء ـ تقدم جسده المسجى أمامهم فى مسيرته الأخيرة يأخذون فى المزايدة حول شراء أعماله بأعلى سعر.

أميديو موديليانى ولد فى مدينة "ليفورتو" الإيطالية فى الثانى عشر من يوليو ١٨٨٤، وكان أصغر أربعة أطفال أنجبهم فلامينو موديليانى وزوجته أوجينيا جارسان.. صرخ المولود فى أجواء أسرة مفلسة تمامًا. وليس كما يقول البعض إنها كانت أكثر ثراء بالمقارنة بغيرها من الأسر؛ كلا الوالدين ينحدر من ثقافة مختلفة.. الأم أوجينيا من أصل إسبانى استقر فى مرسيليا منذ أربعة أجيال، سليلة أسرة متحررة فى مجالات الدين والفلسفة والثقافة، أما الأب فإيطالى صميم ينحدر من قلب مدينة روما.. كان أبًا ضعيفًا جمع القليل بعد خسائر متوالية

لم تشغل الطبيعة كثيرًا من لوحات الفنان النابغة المولود فى ١٢ يوليو عام ١٨٨٤، ورحل فى ٢٥ يناير ١٩٢٠ بعد حياة عاشها بعيدًا عن الطبيعة داخل جدران المراسم الضيقة

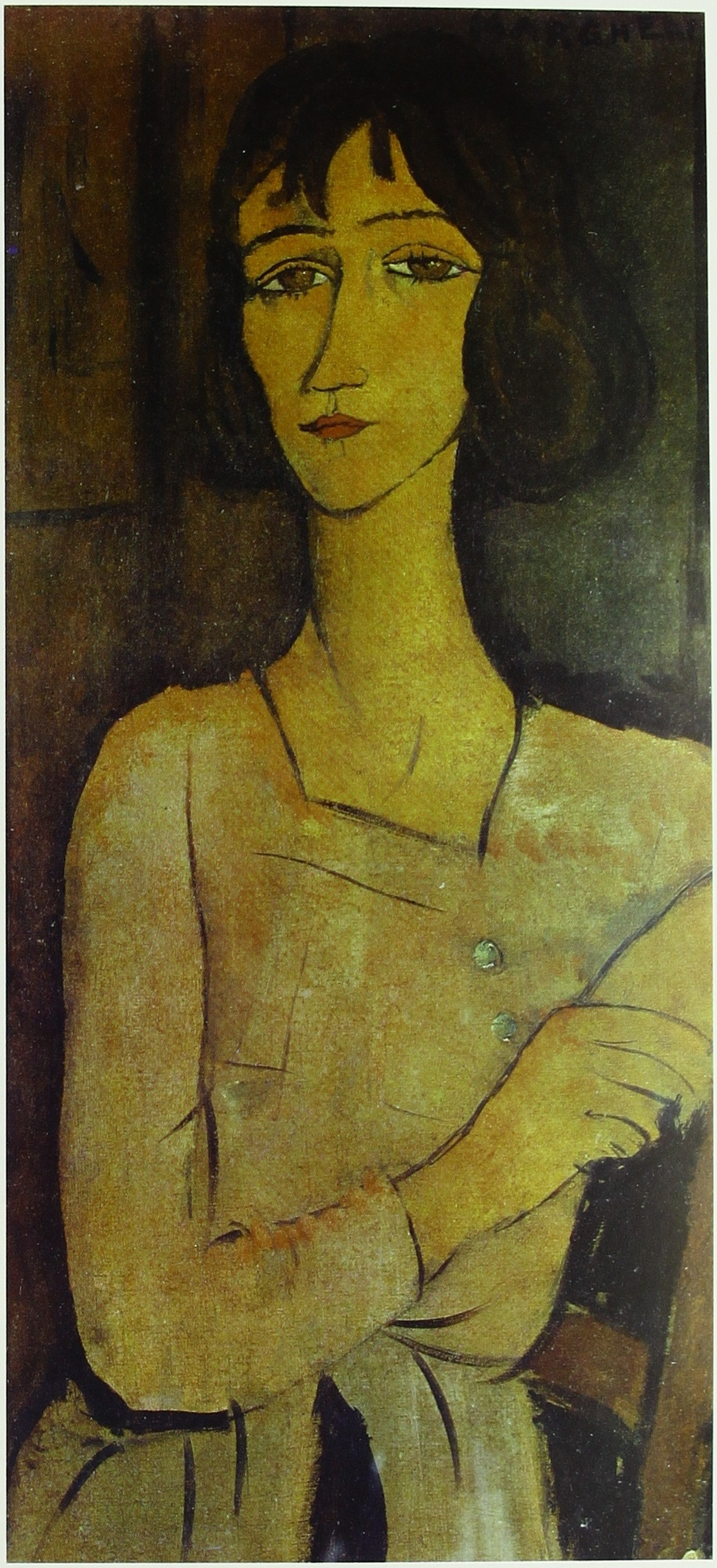


لوحة "الليدى والايشارب" رسمها عام ١٩١٧ بالزيت على التوال مقاس ٢٦ × ٢٠ بوصة من المقتنيات الخاصة فى باريس، ويلاحظ فيها أسلوب موديليانى مع فن البورتريه؛ حيث يشغل الموديل اللوحة من أعلى نقطة فيها حتى نهايتها

فى عام ميلاد موديليانى، وبحكم خروجه المتكرر للسعى وراء لقمة العيش أصبح غيابه وحضوره غير ذى موضوع، لدرجة أنه لم يلحظ أحد عدم عودته فى إحدى المرات، وذلك نظرًا لخضم البشر المتلاطم تحت السطح العائلى المكدس، الذى يشمل إلى جانب الأطفال الأربعة شقيقتى الأم ووالدتها وجدتها لأمها.. أوجينيا التى وقع على عاتقها مسئولية البيت وتدبير الموارد؛ لتحظى الأفواه بما يسد الرمق، ورغم مكانة أميديو كآخر سلالة العنقود الموديليانى فقد كان محط ملاحظة الجميع للظهور اللافت للنظر لبوادر الجنوح والفساد والمرض المورث معتقًا فى جذور العائلة.. جده الذى لاصق سنوات طفولته كان على التوالى مكتئبًا متذمرًا يشكو الاضطهاد، وجدته لأمه ريجينيا ماتت بداء السل بعد سنوات سعال هز جدران البيت ناشرًا سحابة اليأس.. كما انتحرت

جابريللا خالته عام١٩١٥ وتدلت رقبتها داخل أنشوطة فى المطبخ، أما خاله الذى كان ينفق قدر استطاعته على رحلاته فمات عام١٩٠٥ بعد حياة تقلب فيها مزاجه فى دورات فجائية من الساخن إلى البارد وبالعكس.. وعندما نضع أوجينيا تحت مجهر التقييم النفسى تنعكس شخصية امرأة خاصمها الحظ وزرعت المسئوليات المرهقة فى طريقها أشواكًا أدمت مسيرتها وأصابتها بالدمار الداخلى، الذى تفجر مطيحًا ليفتك فى النهاية بالجميع..

حين بدت على أميديو مظاهر الضعف الجسمانى أحاطته أمه برعايتها الفائقة وضمته بفيض الحب حتى سن العاشرة.. ونسمع عن أميديو أو "مودى" كما كانت تدلّله وهو لم يزل فى الثانية من عمره من خلال مذكرات أمه التى وصفته: "الفاسد الصغير صاحب النزوات لكنه حبيب قلبى" ورغم رباعية الأبناء وتداخل الوجوه كانت نظراته الحلوة، التى ظلت مضرب الأمثال إلى نهاية حياته، يؤكد وقعها على قلبها تسيّده وقيادته ومكانته.. لقد أثار فزعها لحد الجنون حين داهمته آلام الزائدة الدودية لتنفجر عام١٨٩٥، وبقى الصغير تحت عين الرعاية المتكاملة للأم التى تحسب خطاه وترعى شطحات خياله لتكتب عنه فى عام١٨٩٧ "إنه يتخيل نفسه رسامًا"، وأصبحت رغبة الصغير مودى دافعًا ومحركًا ليمزق وحده جدار شرنقة اللامبالاة والكآبة، التى كانت قد أحكمت انغلاقها حول العائلة بأكملها.. ولكن مسيرة الهموم كانت لم تزل فى أولى خطاها فقد وقع موديليانى صريعًا لحمى التيفود فى صيف ١٨٩٨ وهو فى الرابعة عشرة، وانعكست مضاعفات المرض العضال على حياته لتصنع نقطة التحول الجذرى فى مسيرته، فقد انقطع تمامًا عن المدرسة والتحق باستوديو الرسام جوجليمو ميشلى فى ليجهورن، الذى كان آخر طائفة الرسامين المنحدرين فى مدرسة مايكل أنجلو، التى حرص أصحابها على الرسم فى الهواء الطلق.. ولم يلبث المرض أن عاوده فى عام١٩٠٠ فى شهر سبتمبر؛ ليكشف السل



لوحة "مارجريت" رسمها عام ١٩١٦ مقاسها ٣٢ × ١٦ بوصة، والملاحظ أن جميع نساء بورتريهات موديليانى يكتفى معها الفنان بذكر الاسم الأول فقط لصاحبها، ونادرًا ما كانت حسناء مودى عسلية العينين كعيون مارجريت

السِتار عن وجهه فيسكن الرئتين متمركزًا بين الضلوع ليسرع بصاحبه إلى النهاية.. فى البدء استرد أميديو عافيته بفضل أمه التى اتخذت معه نظامًا علاجيًّا صارمًا، وما كاد يتماثل للشفاء الظاهرى حتى صحبته فى جولة إلى جنوب إيطاليا، حيث زارا نابولى وكابرى وروما، ثم اتجها إلى الشمال، إلى فلورنسا والبندقية، وما كادا يعودان للوطن حتى عاود أميديو الترحال وحده، وفى السابع من مايو ١٩٠٢ أدرج اسمه بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا، ومن بعدها فى ١٩مايو ١٩٠٣ سجل نفسه فى أكاديمية البندقية، ويبدو أنه فى كلا الأكاديميتين لم يكن الطالب المثالى الملتزم؛ فهو لا يحضر إلا نادرًا وسجلاته فيهما مفقودة، فهل أزال العابث أميديو عمدًا درجاته فيهما التى تعكس ضآلة إنتاجه الفنى؛ حيث قرر وقتها أن يغدو نحاتًا؟!

وإذا ما كان موديليانى قد رسم فى حياته لوحات أكثر من تماثيله التى نحتها، فإن ذلك يعود إلى علته التى لم تمكنه من طرق الحجارة التى تثير الغبار،كما أن النحت فى حاجة إلى مساحة واسعة وخامات ثقيلة.

ويتحقق حلم باريس عندما يصل إليها موديليانى الإيطالى فى يناير ١٩٠٠ لينزل بفندق مريح لعدة أسابيع، لكن سرعان ما ينجذب إلى أحياء الفنانين مونبارناس ومونمارتر التى تفتح للبوهيمى الجديد ذراعيها، ويندمج أميديو بسرعة فى الوسط ويعقد صداقات قوية مع الفنانين



"مارجريت" مرة أخرى فى وضع جانبى بنفس الزى والتسريحة ونظرة العيون العسلية



والشعراء والكتَّاب، لكنها صداقة لا تشبع من جوع، ولا تسدد إيجار مسكن، فكان عليه أن يغير عنوانه كل شهر بعد أن يقذف المالك بأمتعته إلى أرض الطريق لأنه لم يسدد الإيجار، وحتى فى الحالات النادرة التى كان فيها يدفع مديونيته كان المالك يضيق ذرعا بتصرفاته الجنونية؛ فيطالبه بالإخلاء بعد أن يثور مع الجيران لترديد موديليانى أبيات الشعر بصوت مرتفع يشق سكون الليل.. ولأن إمكاناته المادية كانت على الدوام فى أضيق نطاق كذلك كان حجم الاستوديو الذى يستأجره؛ ليرسم وينحت ويلتقى بموديلاته... إلى جوار المدفأة وعلى ضوء مصباح الكيروسين الخافت يجلس ساعات يحملق فى كتلة الحجر لينفذ إلى أعماقها، وينتفض فجأة يمسك بالإزميل ليهوى على الحجر الأصم ليكشف عن طراز جديد من التماثيل كان يرى فيه بعثًا للقيم النحتية، التى قتلها النحات "رودان" وأتباعه.. كان يعتقد أن فن النحت قد فقد صلابته وأصيب بالميوعة، والسبب يكمن فى الصلصال الذى يعجنه المثالون بأصابعهم.. الصلصال مادة رخوة، لا يمكن أن توحى بالصلابة والقوة، ومن يريد الاحتفاظ بمعانى الصلابة فى النحت فليعد إلى النحت المباشر فى الحجر، كما كان يفعل القدماء..

وفى باريس تعرف على الفنان الرومانى قسطنطين برانكوزى، الذى أصبح فيما بعد من أعلام فن النحت الحديث، وسافرا معًا إلى "كرارا" أشهر محاجر الرخام فى إيطاليا، وهناك استأجرا ورشة صغيرة بجوار إحدى القنوات التى تخترق المدينة؛ ليقضيا فيها ثمانية أشهر لم تترك قبضته خلالها المطرقة والإزميل.. وعندما قرر العودة إلى باريس مرة أخرى فكر طويلاً فى مصير تماثيله الحجرية، التى نحتها فى هذه الفترة.. هل يأخذها معه إلى باريس؟! إن نقلها يتكلف نفقات باهظة لا قِبل له بها.. هل يتركها مكانها.. ولكن لمن؟!.. أرّقته

"ليبولد زبرويسكى" الشاعر البولندى، الذى مكث مع زوجته أصدقاء للفنان منذ عام ١٩١٤ يمدانه بالعون المعنوى والمالى .. لوحة رسمها موديليانى زيت على توال مقاس ٢٦ × ١٦,٥ بوصة من مقتنيات متحف جوجنهايم



"هنرى لورنز" أحد أصدقاء مودى فى لوحة بالزيت مقاس ٣٢,٥ × ٢٤ بوصة رسمها عام ١٩١٥ على هيئة الإسكتش، الذى لم يكتمل فيه سوى معظم الوجه مع ضربات حرة لفرشاته العبقرية

التماثيل التى أراد أن يجرب بها لغة أخرى غير لغة الخطوط والألوان.. ولكى يبدد حيرته سأل زملاءه الفنانين، الذين يجتمعون فى مقهى "بارى" عما يفعل بتماثيله الثقيلة فاتته الإجابة اللامبالية "إلقها فى القناة".. ورغم الجواب التهكمى فإنه وجد فيه الحل الوحيد للتخلص من العبء الثقيل،فما كان منه إلا أن حملها على عربة يد وتوجه إلى أقرب كوبرى وألقى بها من أعلى؛ ليبتلعها الماء فى دوائر متسعة.. ولقد ظلت فكرة وجود هذه الثروة النادرة فى قاع البحر تقلق مديرة متحف "فيلا ماريا" فى ليجهورن، فأرادت أن تقطع الشك باليقين



في عام ٢٠٠٠ فقررت البحث عن التماثيل الغارقة بالقرب من الورشة، التى كان يعمل فيها الفنان الشاب.. وكانت أولى نتائج البحث العثور على تمثالين من الحجر خرج أحدهما إلى النور فى يوليو الماضى، وتمثال آخر التقط فى ١٠أغسطس واستطاعت مديرة المتحف أن تحصل على منحة مالية ضخمة لمواصلة البحث عن بقية تماثيل موديليانى، التى تتشابه مع الوجوه التى صوّرها فى لوحاته،فجميعها فى وضعية أمامية، مفلطحة دائمًا، مستديرة كقرص القمر، أو باستطالة بيضاوية طفيفة، تتجمع فى منتصفها الأسفل أعضاء الوجه حول الأنف المستقيم، وقد كانت صلابة الحجر وما تفرضه من تدرج فى مراحل التنفيذ هى المؤثر الذى قاده إلى أسلوبه الذى تميز به، المشبع بتأثيرات بدائية، وملامح من الفن المصرى القديم، واليونانى المبكر فقد أخذ عنها التماثل والسكونية، والنسق الهندسى، ولكن بتوازن شديد وحس شاعرى مرهف.

لوحة أسماها موديليانى "ماريو" رسمها عام ١٩٢٠ بالزيت على التوال مقاس ٤٣,٥ × ٢٨,٥ بوصة للموسيقار اليونانى ماريو مارفوجلى، أحد أصدقاء الفنان فى دائرته البوهيمية فى باريس

التركيز باللون الداكن فى الجونلة فقط داخل اللوحة الزيتية، التى ينتشر فيها درجات اللون الأحمر حتى فى شعر حسناء موديليانى فى جلستها المعهودة ذات الدلالة



تخور قوى الفنان الشاب وهو يصارع المادة الصلبة فتمتد يده إلى زجاجة الشراب يفرغها فى جوفه، وإلى لفائف السموم يملأ صدره المعتل بدخانها المخدر ثم ينفثه سحابًا خانقًا يغمر جوانب الغرفة المكدسة باللوحات ومشروعات تماثيل لم تكتمل عيونها أو رقابها.. عالم المخدرات لم تكن باريس من عرّفته به فقد أتاها بعد أن أصبحت تسرى فى دمائه، ويعود لرفاقه فى الدراسة بإيطاليا أكبر الأثر خاصة أوسكار جيجليا، الذى كان يكبر موديليانى بثمانى سنوات وفرض سيطرته عليه، ولقد أشارت شقيقة أميديو فيما بعد إلى أن تأثير أوسكار كان سيئًا للغاية على أخيها، وكان أول من استدرجه إلى المخدرات وتحديدًا الحشيش، ومع ذلك فأهمية أوسكار لا تعود إلى الحشيش تحديدًا، وإنما إلى الخطابات الحميمة التى تبادلها أميديو معه والتى عثر على خمس منها بخط موديليانى فيها ما يكشف النقاب عن حالته الوجدانية، ففى بعض الجمل يعترف بوجود "اضطراب وغيلان للصور الجميلة والشهوانية داخل روحى"، وبأنه يشعر "بقوى تولد فجأة بداخلى وتتمدد لتخرج من حيزى ثم تتقهقر لتزوى وتفنى" و"فى جسدى بركان وأشعر بأن فى كل أصبع من أصابع يداى إنسان يختلف عن الآخر فى رؤيته وأفكاره واختيار ألوانه".

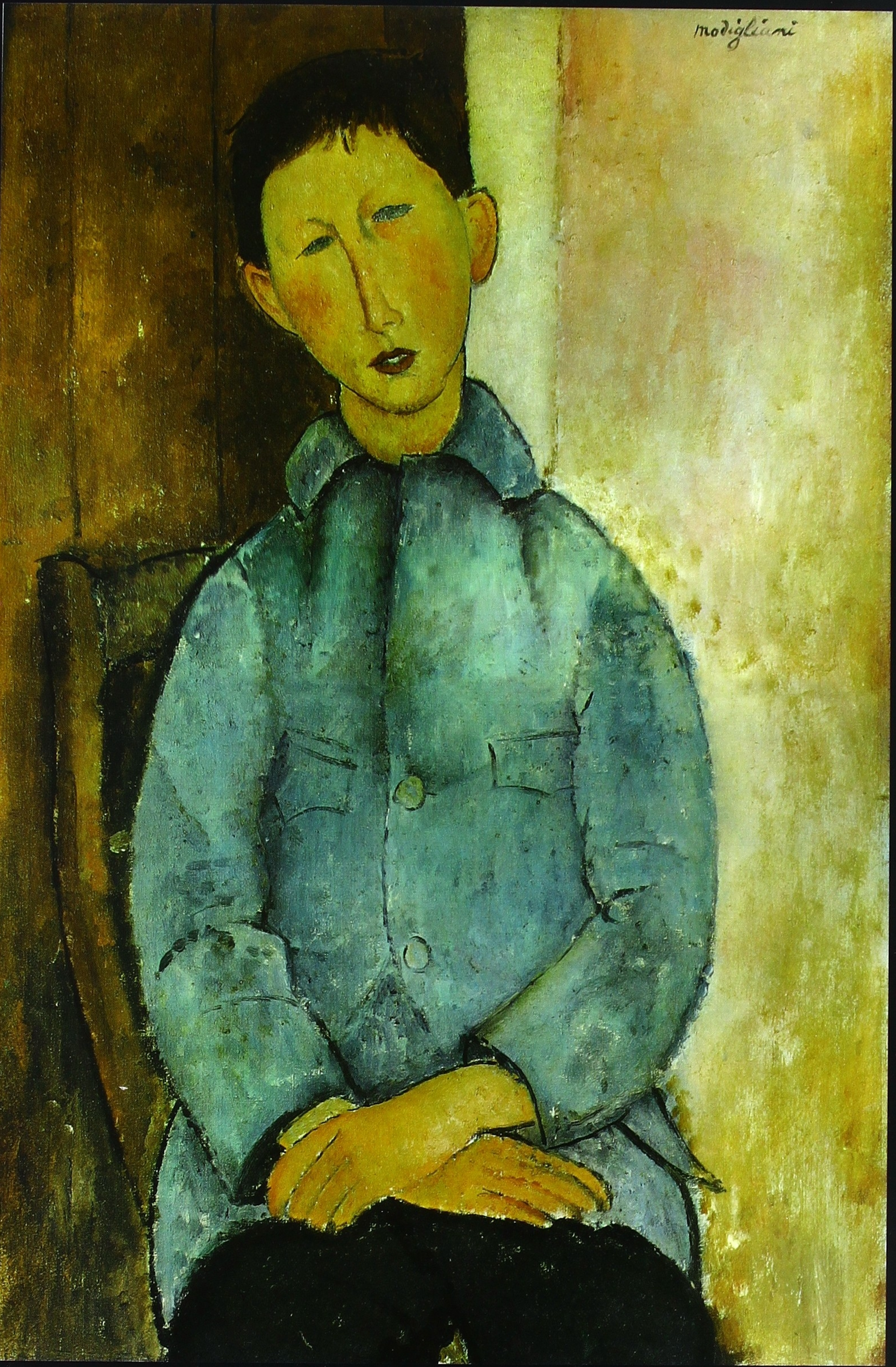
أمام إلحاح سعاله الخافت المتقطع، ورذاذ الدم الذى يتطاير من بين شفتيه يشعر الفنان فى مرسمه بالاختناق.. يذوب فى مستنقع الصمت والوحدة. يهرب من الجدران فى منتصف الليل، ويمشى مترنحًا فى طرقات باريس وأزقتها الضيقة.. يصرخ كذئب مسعور.. يدور على أبواب الأصدقاء يطرقها.. يوقظهم.. ينهار على أقرب

مقعد ويمضى فى ترديد أبيات شاعره المفضل فرانسوا ميون بصوت مرتفع، ويشفعها بأبيات من الكوميديا الإلهية باللغة الإيطالية.. يوقظ الجيران أينما ذهب فى عتمة الليل.. يحتجون.. يدقون الجدران والأسقف والأرضيات بأيديهم وأرجلهم ويصيحون: "اخرس يا مودى.. اتركنا ننام".. يعود إلى الألوان يلون بها المساحات.. يضيق بالتماثيل.. يذيب الشعر فى خطوطه وألوانه ولمساته يسكبه فوق لوحاته، التى كانت أصداء لأشعار "بودلير" و"رامبو".. كان مودى يحفظ أشعارهم عن ظهر قلب.. كان يردد "ليس بفنان من لا يتذوق الشعر".. وعلى غرار الفنان البدائى فى أفريقيا كان يترك نفسه طليقة من أى قيد.. يستسلم لانفعالاته تاركًا لها إملاء الشكل الذى تتحدث من خلاله بطلاقة.. والغريب والجميل أن غالبية لوحاته تسكنها البنات.. النساء فى عمر الزهور.. فتاة مودى مسبلة العيون، ساكنة النظرات، عميقة التأمل، مسترخاة الجسد، وردية البشرة بشفاه فى حمرة الشفق، ورقبة طويلة كرقبة الأوز، وقد حاول الكثيرون تقليدها ولكن بفجاجة سطحية.



العيون الزرقاء كانت إحدى سمات وجه البورتريه لدى موديليانى، وتظهران فى لوحة الحسناء "جان هيبوترن" التى رسمها عام ١٩١٩، والصغير الذى رسمه فى العام نفسه مع خلفية مختلفة، وإن ظل لون الشعر يميل إلى الكستنائى

الفنان البوهيمى الذى استشعر أن حياته قصيرة فأخذ يعمل بنهم، كأنما أراد أن يترك للعالم أكثر ما فى وسعه أن يتركه.. الموت فى أعقابه إذن فليكن حريصًا



"الرجل والزجاجة" من لوحات عام ١٩١٩ بالزيت على التوال مقاس ٣٦,٧٥ × ٢٤ بوصة، وفيها يبدو حجم الرأس صغيرًا بالنسبة إلى الجسم مع الجلسة التقليدية لموديل موديليانى، الذى تبدو على صاحبه هنا المعاناة برسم خطين من التجاعيد تحت العين المرهقة

أن يعيش كل لحظة من حياته.. كل من عرفه شعر بأن الشاب النحيل الواسع العينين ذا الشعر الغزير يهرب من شيء ما.. لم يكن يهرب فقط من اللحظة التى يعيش فيها بالاسترسال فى الخمر، ولكنه كان لا يثق بأن شمس الغد ستشرق عليه مرة أخرى.. كان أصدقاؤه يدهشون؛ لأنه لم يكن يصبر على رسم لوحة على مدى يومين إذ كان يحرص دائمًا على أن ينتهى منها فى جلسة واحدة.. وكما كان ينتهى من لوحته بسرعة كذلك كانت عواطفه تجاه المرأة تنطفئ أيضًا إثر اندلاعها.. سرعة كانت متعمدة لأن أميديو كان يخشى الوقوع فى الحب؛ لأنه يخاف العلاقات الجدية ويمضى مهرولاً فى الحياة مصطحبًا معه فى كل يوم واحدة.. عشرات الموديلات إحداهن بياتريس التى ألقاها من النافذة، وسيمون، ونيتا، ويروى أصدقاؤه فيما كتبوه عن سيرة حياته أن حبه للنساء لم يقف عند حد، وأنه لم يكن يتورع عن رسمهن فى أوضاع مخلّة تتضاءل أمامها لوحة "أوليمبيا" للرسام "مانيه" ولوحة "الحمام التركى" للرسام "أنجر"، بما كان يستعمله من الألوان الحمراء الملتهبة كألسنة النيران، مما أثار مخاوف المسئولين عن معرضه الأول الذى نُظم بقاعة "بيرت ويل" فى عام ١٩١٧، ثم أغلقوه فى اليوم التالى لافتتاحه، كما انصرفت متاحف الفنون عن اقتناء لوحاته لفترة بحجة أنها خارجة عن التقاليد، وقد أدى هذا الحظر إلى تهافت جامعى التحف الفنية على أعماله وارتفاع أثمانها إلى ما لم يحلم به فى حياته.



"شام سوتين" لوحة رسمها الفنان عام ١٩١٧ بالزيت على التوال مقاس ١٤ × ١١ بوصة من مقتنيات متحف شتوتجارت، وصاحبها فنان روسى انضم لدائرة أصدقاء موديليانى

ووقع موديليانى فى حب الشاعرة البولندية الحسناء "ليوبولد زبوروفسكى"، التى شاركته مغامراته الجنونية فى ملاهى باريس والقرى المجاورة، وقام فى فترة علاقته بها برسمها وأفراد أسرتها فى لوحات ورسوم لا حصر لها، كما صور "بياتريس ستينجز" وغيرها فى أوضاع مكشوفة إلى أن التقى بالحب الحقيقى "جين هيبتون"، طالبة الفنون الجميلة التى استطاعت أن تعيد النظام إلى حياته، والصحة إلى شبابه الذى أذبلته التعاسة والفاقة والمرض.. واستسلم أميديو للحب، ووقفت جين أمامه الساعات الطوال ليرسمها..

كانت له الأم والممرضة والحبيبة وأم طفلته الوحيدة ـ ذات العامين ـ جين التى التقاها فى حفل تنكرى فاحتلها لتقاسمه سنوات الرعب الأخيرة.. يرسمها.. ينفث فيها أشعار الآخرين.. يتجولان فى الشوارع يضحكان بعد منتصف الليل، وأحيانًا يجرها من شعرها فى حوارى باريس مع مطلع الفجر.

كان يسابق عمره القصير.. كان يقول: "أن أحيا حياة قصيرة هذا قدرى، بشرط أن تكون حافلة".. المرض يطرق بابه بعنف.. تزداد حدة السعال.. يتلون فمه بالأحمر القانى.. يستشعر صديقه الحميم ووكيله "ليوبولد" مدى آلامه فيبكى ويدرك أميديو مدى قلق صديقه عليه فيهمس إليه: "لا تقلق يا عزيزى.. أوصيك باقتناء أعمال (سوتين) من بعدى.. إنه عبقرية سوف يكتب لها المجد والشهرة".. يجمع له صديقاه "سوتين" و"ليوبولد" بعض المال ويرسلانه إلى نيس للاستشفاء، لكنه يعود أسوأ حالاً.. وفى باريس يحملونه إلى المستشفى وهو فى شبه غيبوبة.. وفى الطريق يهذى ببضع عبارات أوضحها: "إيطاليا.. إيطاليا.. يا وطنى الحبيب"، وفى اليوم التالى يحملون إلى "جين" نبأ موت الحبيب.. تهرول إلى المستشفى وهى تحمل فى رحمها جنينًا عمره تسعة أشهر كانت على وشك ولادته؛ ليغدو مودى أبًا لطفلين منها.. تلقى نظرة أخيرة على أميديو الغائب.. تغمر وجهه بالقبلات.. ينتزعونها عن الجسد الهامد فوق الرخام انتزاعًا.. تهرول إلى منزلها.. ما جدوى أن تعيش دون موديليانى.. حياتها ارتبطت به.. جسدها وجهها.. عيناها. ابتسامتها. قهقهاتها. ابنتها. جنينها.. وجودها لم يعد له معنى.. تتجه إلى النافذة التى فتحا مصراعيها يومًا ما ليطلا على باريس.. تتطلع إلى الفراغ.. يناديها الخواء.. تلبى الجذب.. تنتحر عسى أن تلحق به.... وتكبر الابنة لتعمل فى مهنة التدريس وتجلس لتكتب حكاية أمها وأبيها للسينما.. الفنان ومعشوقته.. الموهبة والتلقى.. الشعث والاحتواء.. القشعريرة والأمان.. الجنون والفهم.. الحب والحب.



"مدام بمبادور" رسمها مودى عام ١٩١٥ مقسها ٢٤ × ٢٠ بوصة من مقتنيات متحف الفن فى شيكاغو، وهى من اللوحات النادرة التى رسمها الفنان خارج الأستوديو بأسلوب تكعيبى فى الوجه، يظهره فيه بالبروفيل والمواجهة تبعًا للخط المتوسط، الذى يقسم الأنف ويمتد إلى الشفتين وأول الذقن، ولأول مرة يكتب موديليانى على الحائط الخلفى اسم صاحبة الصورة



العين تحتفل بالجمال

د. أحمد عبد الغنى



دعونا نتساءل عن أحوال المعرض العام، هذا العام، رؤية بانورامية تحليقية للمشهد بحيادية خالصة، دون أن نميل إلى إنصاف ما لا يستحق إنصافه، أو إجهاض ما لا يجب إجهاضه، فكل ما نحلم به جميعًا أن تزداد الحركة تألقًا وحضورًا فاعلاً، والاقتراب من كمال الصورة وسيطرة القيمة وتراجع غير الجادين، غير المجدّدين، غير الطامحين، غير الحالمين بضرورة نضج التجربة يومًا بعد يوم، وعامًا بعد عام.

دعونا نتساءل عما أصبح عليه المعرض العام بعد اثنين وثلاثين عامًا من التلاقى السنوى. وربما ينبغى قبل طرح هذا السؤال والإجابة عنه أن نتساءل أولاً عما كان عليه بالأمس لنحدد أحواله الراهنة، ولنتنبأ عما سيكون عليه، وما ينبغى أن يكون عليه غدًا فى ظل تحديات المشهد التشكيلى ومتغيراته على المستويين المحلى والعالمى.

جاذبية سرى
تصوير - زيت على توال



بالأمس كان الترقب والانتظار والفضول لرؤية صندوق الدنيا، أعنى المعرض العام الذى كان يحوى كل نتائج إبداعات الفنانين وتجاربهم الطليعية، التى يعدون لها خصيصًا للعرض فى هذه الاحتفالية السنوية، وذلك بصورة تنافسية تستعد لها الحركة الفنية وتنتظرها بين العام والآخر، ويتطلع إليها كبار الفنانين وشبابهم، ودارسى الفن والمنظرين له، وجمهور الذواقة، والمثقفين والمفكرين والمقتنيين، كان بمثابة ملتقى لأهم تجارب الفنانين، التى تحمل تفردًا ونضجًا، عامًا بعد الآخر؛ لتغير من مفاهيمنا عن الفن آنذاك، وتزيح ثوابت الرؤية، وتضعنا فى جدليات فلسفية ومفاهيمية وجمالية جديدة؛ لنكتسب رؤى أكثر حداثة حول توجهات الفن وفلسفته.

كنا نترقب مجىء لحظة السماح باقتحام أبواب القاعات؛ لننتشر لاهثين وراء المتعة؛ متعة الفن، بحثًا عن أطروحات جديدة، نكتسب منها حلاوة الحضور وقيمة الانتماء للفن، ومن كان منا قد فاز بالعرض إلا وقد وضع نفسه أمام تحدٍ جديد ومسئولية لا يُحسد عليها، فقد أصبح داخل المشهد، ويجب أن يحتفظ بمكانه داخل حدود "الكادر ٩٣" يتأهب ويشحذ قدراته وطموحه، وكان عليه أن يستعد لما هو آتٍ منذ انتهاء لحظة الفرح وانطفاء أنوار القاعات فى آخر أيام العرض.

كنا نترقب أعمال "رمزى مصطفى" شديدة التفرد فى التجهيز فى الفراغ، ونتعلم منه كيف يكون فن البوب "الفن الجماهيرى" المصرى.

وصدامية "فرغلى عبد الحفيظ" وما يفاجئنا به ليغير من مفهومنا عن العمل الفنى وبنائيته وثوابت الرؤية وتوظيف خامات البيئة: الجريد ـ القش ـ الطين المحروق ـ الدريس، وأعماله المجهزة فى الفراغ.

صرحيات "صالح رضا" النحتية والخزفية الرصينة، ورمزية وغنائية "طه حسين" الحروفية الضخمة.

وتجريدية "كنعان" المتفردة واقتحامه لعالم "الفن الفقير" وأعماله، التى تحفز الخيال وتثير الدهشة وتطرح مفاهيم جديدة للعمل التصويرى، كنا نترقب توليفات "الرزاز" التوريقية والتخليقية المتشابكة لعالم من مفردات

فرغلى عبد الحفيظ
تصوير ـ أكريليك على توال



بطولية ملحمية شعبية ورمزية فى بناءات تحليقية، وتجريدية "أحمد فؤاد سليم" الغنائية وتكثيف طاقة الشكل المجرد على أسطح اختزالية.

وجداريات "النشار" وملاحمه الهندسية والعضوية ذات الحضور اللافت بأسطحه المذهبة متعددة المستويات، ورمزية "عمر النجدى" وتعبيريته ومشاهده المكثفة التلاحمية المتشابكة.

وجسارة "جاذبية سرى" التعبيرية وبنائياتها الهرمية المجردة، وتبنيها لقضايا المرأة والحرية والبسطاء.

كنا نترقب هندسيات "نوار" وبنائياته وتفرده التقنى واقتحامه لاتجاهات متعددة من فن الأرض والبيئة، وارتباطه بقضايا اغتيال الأرض واغتصابها ومشاهد القبور لشهداء فلسطين، ومعمارية البناء

منير كنعان
تصوير - كولاچ

أحمد نوار
تصوير متعدد الأسطح



حلمى التونى
تصوير - زيت على توال



عند "مصطفى عبد المعطى" وتجريديته الغنائية والهندسية المتفردة، وتواليف "عبد السلام عيد" للخامات، وأعماله المجهزة فى الفراغ، ومنحوتات "محى الدين حسين" الخزفية التى تحمل بناءً تعبيريًا مجردًا؛ فيحيل مفهوم الإناء الخزفى التقليدى، ويطرح مداخل تشكيلية وتقنية جديدة.

كنا نترقب أساطير "حلمى التونى" ورموزه الشعبية وأحلام الفتيات، وسرياليته التى تحمل مذاقًا شعبيًا متفردًا، وعوالم الفقراء والبيئات الريفية والشعبية والتراثية، والنسق البنائى المستوحى من المصرى القديم فى شخوص "سيد عبد الرسول"، وشاعرية "زينب السجينى" ورومانسيتها فى تعبيراتها عن الطفولة والأمومة دون تكلف أو مبالغة.

كنا نترقب خردة "صلاح عبد الكريم" النحتية ذات الهياكل، التى تؤلفها مفردات من مسامير وصواميل وتروس وجنازير، ودرامية ومعمارية بنايات وكيانات "مصطفى أحمد" الصرحية المسرحية، التى تحمل حسًا سرياليًا ميتافيزيقيًا، وموسيقية "صلاح طاهر" التجريدية



ومعالجاته التقنية المتفردة، ومائيات "عدلى رزق الله" وتباينات الضوء وشفافية اللون وتآلفياته.

وطيور "أحمد مرسى" وشخوصه كثيفة التعبير فى دراما سيريالية موحشة، كنا نترقب توليفات "عفت ناجى" الشعبية وعوالم الغيب والسحر، وتوظيف مفهوم التلصيق "الكولاجى" على أسطح أعمال تنبض بقوة تعبيرية غير مسبوقة، ومعمارية "زينب عبد الحميد" متشابكة الخطوط ذات المسارات التقاطعية التراكبية، تعبيراً عن الحياة والبيئة الشعبية وعشوائياتها بمنظور عين الطائر فى محاولة لتفكيك المشهد البصرى فى إيقاع شديد التفرد.

وحروفية "يوسف سيده" التناغمية الرمزية اللانهائية.

صلاح عبد الكريم
نحت - حديد خردة



وكلاسيكية ورصانة وحنكة الصورة وبنائها المعماري ذى الطابع الارستقراطى عند "عز الدين حمودة".

كنا نترقب منحوتات "آدم حنين" ذات الطابع المتفرد لبنائية الكتلة ومعالجتها وتبسيط الزخرف النحتى، وتلخيص الأسطح من معوقات تجسيد الطاقة الداخلية.

وبلاغة "محمود موسى" الغنائية ورشاقة الكتلة، ومعالجات "البهجورى" التعبيرية لشخوص تحمل حسًا دراميًا ساخرًا وعميقًا، وعوالم السحر والأضواء القمرية عند " صبرى منصور"، التى تجسد شخوص صامتة ومومياوات مستقرة داخل تجاويف سريالية الطابع.

زينب عبد الحميد
تصوير - زيت على توال



كنا ننتظر ونتعلم دروسًا فى التذوق ومتعة الثقافة، واكتسبنا عامًا بعد الآخر كيف يكون التلاقى وكيف يكون الجد ونتائج الإبداع المحملة بأطروحات جديدة لفنانين من كل الأجيال، يحملون تحدٍ ورغبة فى تغيير دماء الحركة وتجديدها، فكان للتلاقى بين الفنان والجمهور مذاقًا متجددًا ومرتقبًا.

كانت الأعمال تحمل حسًا طازجًا، كأنها خرجت توًا للعرض قبل أن تجف ألوانها أو تتصلب كتلتها، فيزداد الشعور بأهمية الحدث الجلل.

ما كان بالأمس منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، كان من الطبيعى أن يثمر عن حاضر أكثر إيمانًا بمسئولية هذا الإرث، الذى وضع لبناته الأولى أجيال وأجيال من الفنانين، مع التسليم بأن حركة الفن فى أى رقعة من العالم ليست صعودًا متواصلاً، ولكن حراكًا عضويًا مع متغيرات متعددة فى صعود وهبوط، ركود وإشراق.

نعود لطرح السؤال الذى بدأنا به، كيف يكون المشهد التشكيلى المصرى فى الألفية الثالثة؟ ولنأخذ الدورة الحالية ٢٠٠٩ نموذجًا للتشريح.

***

فتلكن بداية الحديث عن المعرض القومى هو ضرورة الاعتراف بأنه لا يمكننا أن نجهض حق كل الذين قاموا بالإعداد والتنظيم والدعم لهذا الملتقى.

وكذلك يجب أن نقدم التحية لنجوم جعلتهم مسئولية أسمائهم وموقعهم الفاعل فى الحركة للحفاظ على قدر وجودهم، وربما من بين هؤلاء الفنانين: حلمى التونى - محمد عبلة - عبد السلام عيد - مصطفى عبد المعطى - رباب نمر - حسن عثمان - محى الدين حسين - زينب السجينى - صبرى منصور - مصطفى الفقى - عمر الفيومى - أحمد عسقلانى - أسامة حمزة - محمد شكرى، هذا بالإضافة إلى مجموعة الفنانين التى اختارها كاتب المقال فى حدود المساحة المتاحة، كموضوع للتحليل وإلقاء الأضواء على بعض إبداعات الفنانين.

يوسف سيده
تصوير - زيت على توال



رمزى مصطفى

من يتذكر صندوق الدنيا سواء شاهده طفلاً من الأجيال القديمة أو من يسمع عنه من الأجيال الحالية، يتذكر أيام الطفولة؛ حيث الأطفال يجتمعون حول هذا الرجل الذى يحمل على ظهره صندوقًا خشبيًّا وينادى "صندوق الدنيا"، وحين يسمعه الأطفال يهرعون إليه مندفعين آخذين أدوارهم؛ ليدخلوا الستارة السوداء التى تمثل باب الدخول لعالم الخيال؛ ليضع الأطفال وجوههم على عدسة بحجم الوجه فى معايشة لتلك المشاهد، حيوانات وطيور وعرائس وفرسان، تجسد بطولات وأساطير مصحوبة بتعليقات الراوى باللهجة العامية الممزوجة بالفصحى أحيانًا، ليكتمل المشهد الذى يظل راسخًا فى وجدان الطفل ويحفز ويلهب خياله، ويستكشف عوالم لم يعشها مكونًا جزءًا كبيرًا من رصيد ثقافتهم السمعية والبصرية قبل انتشار فنون السينما والفيديو.

كم أمتع صندوق الدنيا الأطفال الصغار، وتمضى الأيام والسنون ويكبر الأطفال ويصبح صندوق الدنيا تراثًا متحفيًّا وتظل الدنيا، التى نعيشها هى الصندوق الأكبر الذى يجمع الحكايات والمشاهد. وكما يقول صلاح جاهين: "الدنيا صندوق دور بعد دور، الدكة هى.. وهى كل الديكور، يمشى إللى شاف ويسيب لغيره مكان، كان عربجى.. أو كان.. إمبراطور" عجبى.

هكذا يعود بنا "رمزى مصطفى" فى فنه إلى ذكريات الطفولة، عالم الفرجة والمتعة؛ حيث مشهد العرس المزين بأوراق النباتات المزركشة وستائر مسرحية منسدلة بثنايا حاضنة للمشهد مخلفة عمقًا منظوريًا حقيقيًّا، تتوسطه فى أعلاه تفاحة كأنها ترمز لتفاحة آدم وحواء، والخروج من الجنة، نستشعر بتأهبها للسقوط فى هذا الفراغ المخصص لها بين الفتى والفتاة، وقد اشتقت ألوانها من ملابسهما وألوان الكراسى؛ لتزيد من ارتباط مكونات الصورة التصويرية، بنائيًّا ولونيًّا ورمزيًّا.

هذا المشهد الذى يعكس حالة "صندوق الدنيا" نفسها؛ حيث يجلس اثنان من البنات والأولاد بالتبادل، كأنهم فى حالة فرجة لمشهد الحلم الأثيرى، الذى يجسد تتويجًا لحالة العشق. وقد جاءوا فى مقدمة المشهد الرمزى المغلف بهذا الحس الشعبى بألوانه المبهجة وبزخارفه وبمعالجته البنائية والتقنية البسيطة، التى تزيد من روعة الحالة.

رمزى مصطفى
تجهيز فى الفراغ



عادل السيوى

تذكرنا أعمال "عادل السيوى" بروائع التعبيرية الألمانية لـ"كيرشنر"، و"ماكس بيكمان"، و"إيريس هيكل"، و"باولا مودرسون بيكر"، و"أوتو مولر"، و"كيتاج"، و"ألن جونز".

هو خليط من كل هؤلاء لكنه يظل محتفظًا بتفرده الأسلوبى وبنائه اللونى والتقنى والتعبيرى؛ فشخوصه تحمل عمقًا مستغرقًا فى البحث عن دلالات النفس البشرية فى اغترابها وأشجانها وأحزانها وأفراحها، يلجأ إلى تحريف الشكل والنسب لتبدو باستطالة مختزلاً بعضًا من تفاصيلها غير المؤثرة على بنائها الرمزى والتعبيرى، هذه الشخوص داخل فراغ وفضاء مضغوط مغلق لا يسمح بحرية الحركة، وإنما يشعرنا بضيق الحيز أفقيًا ورأسيًا.

يختزل اللون لعدد محدود، البنى، الأوكر، الأزرق، وتدرجاتهم ومشتقاتهم إضافة إلى الأبيض والأسود الصريحين؛ حيث يتعامل مع مجموعة ألوانه فى بنائية كولاجية كأنها قصاصات من مساحات لونية توليفية برؤية متحررة من قواعد المنظور التقليدى، فقد استعاض عنها باختلاف الطاقة الحرارية والبعدية للون؛ لتأكيد البعد الثالث المنظورى، وربما جاء توظيفه لبعض الكتابات الاصطلاحية المسجلة بعفوية على سطح آلاته الموسيقية؛ لتؤلف جزءًا حيويًا من التكوين، مؤكدًا هذا الشعور بالمعالجة الكولاجية اللونية.

ربما تعكس لوحاته سيمفونية لونية تشكيلية درامية من أربع حركات منفصلة ومتصلة على النسق البنائى والتركيبى نفسهما للعمل الموسيقى السيمفونى؛ حيث تختص كل لوحة بحالة حوارية موسيقية غنائية وتعبيرية أوبرالية بين عازف أو اثنين على آلة أو اثنين من الآلات الموسيقية الأوركسترالية مثل: الإكسيليفون - البيانو - الكمان - الكونترباص - التشيللو.

وفى لوحاته نستشعر مشهدًا حواريًا صامتًا بين شخوصه رغم علاقاتها التفاعلية بتلك الآلات الموسيقية، التى تمتلئ بالحركة التناغمية خلال مجموع من الخطوط والمساحات المتراكبة والمتقاطعة والقوسية المفعمة بالحيوية

عادل السيوى
خامات مختلفة على خشب

والطاقة، ومحملة بحس موسيقى يعبر عن حركة الأصوات والإيقاعات المنبعثة فى مجاميعها اللحنية المحتشدة والمتصاعدة، التى تجسدها قوة الألوان ودلالتها التعبيرية فى أشد درجات التقابل اللونى تباينًا وتوافقًا.

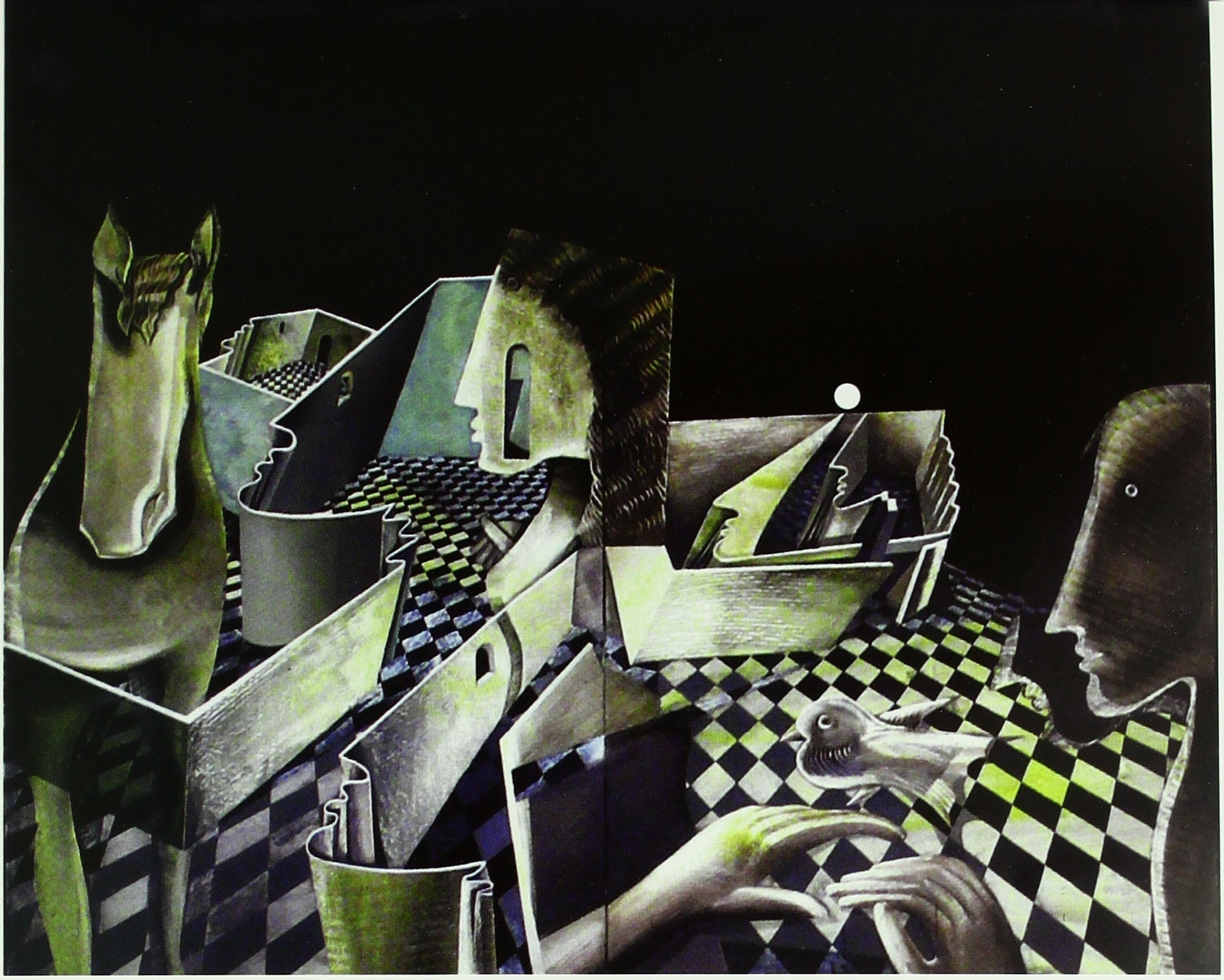
وإذا كان بول كلى - روبرت ديلونى - فيكتور باسمور - البرز - كوبكا - كاندنسكى - سيف وانلى - صلاح طاهر وغيرهم قد حاولوا إيجاد المقابل البصرى للتركيب الموسيقى ومحاولة ترجمة الإيحاءات السيكلوجية للموسيقى بصورة تجريدية، فإن "عادل السيوى" قد أوجد معادلاً تشكيليًا للعلاقة التبادلية بين الموسيقى والتصوير التشخيصى، وقد تعامل مع تلك العلاقة على ما يستند عليه فى تقابل الصوت واللون على اعتبار أنهما يمثلان ظاهرة موجية، إضافة لما يمكن أن نطلق عليه الدلالات الرمزية والتعبيرية للمقامات والآلات والأصوات، وما يناظرها من دلالات رمزية وتعبيرية وبنائية وبعدية وإيقاعية للون والشكل والخط والمساحة.

وربما تذكرنا أعماله هذه بمجموعة لوحات الفنان "إمبرتوماستروبانى" فى ترجمته التشكيلية لباليه "عصفور النار" لـ"سترافنسكى" رغم اختلافهما؛ فالأول اتجه نحو التشخيصية التعبيرية، بينما اتجه الثانى نحو التجريدية التعبيرية، إلا أن كليهما قد جاءت أعماله محملة بطاقة تعبيرية لها حضور طاغى.

وقد تعاملا على أن الصوت واللون يحملان تماثلات فى العلاقة التناظرية للأنواع الفونولوجية واللونية؛ فالطاقة الكلية تقابل فى الصوت العلو وفى اللون البريق، والتردد يقابل فى الصوت درجته وفى اللون أصله، والصفاء يقابل فى الصوت موسيقيته وفى اللون التشبع وفقًا لما طرحه **Jakobson**.

وعليه فقد استند "عادل السيوى" على ما تحمله طاقة اللون من بنائية موسيقية، وتمثل مجموعة أعماله المشارك بها فى المعرض العام تجسيدًا لهذا المعنى؛ حيث جاءت اللوحة الأولى كالحركة الأولى؛ عزف منفرد لعازف الإكسيليفون؛ حيث نشعر بتلك النغمات الحادة المنبعثة من العزف، والتى تبدو متسارعة ومتصاعدة تتشكل من خلال حركة العازف السريعة، نتيجة اهتزازية الصورة وعدم وضوح تفاصيل وجهه وحركاته فى أثناء العزف، ثم تأتى الحركة الثانية - اللوحة الثانية - هادئة، حالمة، رصينة، من خلال أصوات البيانو والكمان فى تناغم وإيقاع متهادى، بينما الحركة الثالثة - اللوحة الثالثة - وقد جاءت بمصاحبة صوتية مع عزف منفرد للكونترباص بغناء أُوبرالى يشعرنا بضخامة الصوت وقوته، من خلال وقفة المغنية التى تذكرنا بهامة وقامة "أم كلثوم" فى وقفتها الواثقة، وربما نتلمس أنفاسها وقد التقطتها لتخرج محملة بشحنة غنائية أُوبرالية.

ويختتم "عادل السيوى" اللوحة الرابعة بالحركة الرابعة من السيمفونية بعزف التشيللو، مع مصاحبة تعكس حالة من المرح والتفاؤل فى مقابل الحزن والألم الذى بدأ به.



مصطفى الرزاز

تتشكل مفردات الرزاز البصرية من خلال تلك التراكمات لخبراته الثقافية والاجتماعية والسياسية والتراثية والحياتية، والتى كونت أبجدياته البصرية المتمثلة فى رصيد مكونه الفكرى والمعرفى التفاعلى مع التراث الإسلامى والمخطوطات المصورة - شبابيك القلل المفرغة فى رقائق الفخار ذات الهيئة الهندسية والحيوانية والنباتية فى علاقات تبادلية بين السالب والموجب، المصمت والمفرغ، الشكل والأرضية، والتى شكلت ملامح أسلوبه الفنى، كذلك عربات الكارو وزخارفها وكتابتها - شواهد القبور الإسلامية، وغير ذلك من مؤثرات كونت لغته التصويرية.

كما لعبت الأماكن دورًا مؤثرًا فى تشكيل وعيه الفنى ومفرداته البصرية والرمزية؛ حيث احتلت النوبة بسحر بيوتها التى تلتقى بتلك التضاريس الصخرية وقبابها وجدرانها وأسوارها المتعرجة المزخرفة بفتحات هندسية تكرارية على واجهاتها الحافلة بعناصر رمزية توافقية؛ لاكتمال روعة المشهد التى تتجسد من خلال توظيف الخامات والتقنيات البدائية والفطرية مع إحكام التصميم وتماسك بنائيته. وكذلك صحراء نجع حمادى تلك الحالة المتفردة لتقابل اللون المتألق مع الصحراء القاحلة، التى تتخللها القبور ذات الزخرف الملون الذى يخفف من قسوة تأثيرها النفسى.

إضافة إلى السد العالى ومواقع الحفر والبناء والأرض الصخرية والكثبان الرملية وطبقات الطفلة والإسمنت وأسياخ الحديد والكمرات، والأعمدة وشرارات اللحام وآلاف البشر ذى الوجوه السمراء، ومصر الفاطمية وورش الخرنفش ودرب البرابرة وحارة اليهود والغورية.

مصطفى الرزاز
تصوير - زيت على توال

كل ما سبق وغيره نحتت داخل الفنان مجموع الخبرة والوعى والرؤية ونضج التجربة، وربما كانت مشاركته بعمل تصويرى بمساحة كبيرة، كأنها تلخيص لرحلته الطويلة عبر اتجاهات أسلوبية متنوعة؛ فعناصره المختارة هى تلك العناصر التى تميزه، شخوص كبيرة صامتة وأيادى وأكف مستوحاة من حركات الأيادى فى المصرى القديم بشاعرية ورقة وإنسيابية، وخيول راسخة واقفة فى ترقب وتأهب للحركة، وعصفور يقف متأملاً، كل هذه المفردات تتسم بالسماحة والنبل رغم هيئتها الضخمة بألوانها السوداء والرمادية الدافئة والطوبية المائلة للخضار والألوان العاجية فى تآلف متفرد.

بنايات وجدران وأسوار متدرجة الارتفاعات بعضها على هيئة وجوه جانبية شاخصة، وقد تعامدت على أرضية شطرنجية، فتبدو كأنها فى عوالم يسودها التفكير والتأمل؛ لتجسد بعمق تلك الرؤية الذهنية التى تجمع بين تلك المفاهيم الرمزية للوعى واللاوعى، القصدى والعفوى، المبادئة والمخاطرة، والقرار والتردد، والترقب والتراجع، تتجسد خلال تلك الأنساق البنائية لعلاقات ومفردات العمل، التى يسودها نوع من الهدوء النسبى المخيم على هذا الفراغ الليلى لمشهد من مدينة خيالية تحمل حسًا تراثيًا تتخلل بناياتها المعمارية التشخيصية ممرات وأروقة ودهاليز وساحات وأضواء وظلال تزيد من الشعور بالغموض الميتافيزيقى؛ حيث تتجه كل مفردات هذه المدينة فى اتجاه موحد نحو اليسار، كأنها تستعد للرحيل إن لم تكن قد بدأت بالفعل تاركة هذا الفضاء المظلم الذى يسوده السواد، كأنها تبحث عن الخلاص نحو عالم أرحب أو ربما ترحل نحو المجهول.

أيمن السمرى

منذ زمن سحيق والإنسان البدائى يبحث عن وسيلة لتسجيل أفكاره فى رسوم خطية تتميز بتلقائية وعفوية وتحمل حسًا طفوليًا، وشيئًا فشيئًا طور الإنسان تلك الإشارات والرسوم المرمزة، التى تضمنت حيوانات وطيور ونباتات إلى أبجدية بصرية يعكس من خلالها تعبيره عن طقوسه السحرية ومعتقداته الدينية، التى كانت بمثابة كتابة تصويرية على جدران الكهوف تتجه نحو التجريد، وجاءت موضوعاته تتضمن عناصر لرسوم حيوانية مثل: الغزال - الثور الوحشى - الفيلة - الذئاب وكذلك الأسماك - الطيور - الأفاعى، ورسوم آدمية وأكف بشرية.

وأشكال هندسية وزخارف غير منتظمة، وكتابات ورموز عبارة عن علامات متكررة تأخذ شكل أسطوانات وأسهم وأفرع وعصى، وعلامات فى شكل أشجار وصلبان وعيش غراب ونجوم وثعابين ورموز متعرجة.

وفى بلاد الرافدين توصل الإنسان إلى مفردات اللغة المكتوبة، والتى اصطلح عليها باسم "الكتابة المسمارية" وهى لحفريات على أسطح لألواح خشبية مغطاة بالشمع، التى تميز بها الفينيقيون ونقلها عنهم الرومان، والتى تتشابه بما تحدثه الخدوش والخربشات الغائرة على الأسطح الطينية.



ربما كانت هذه هى الخلفية التراكمية "للأديوجرام" (الرمز التصويرى للأفكار)، الذى يمثل المكون البصرى عند الفنان "أيمن السمرى" فى أعماله المرمزة، التى تحمل هذا الأثر لمفهوم التراكب الثقافى البصرى على مراحل متراكمة على أسطحه الخشبية، التى تذكرنا بالكتابة المسمارية ما بين حفر لعناصر خطية بدائية وشعبية بأسلوب رمزى ودلالى، من خلال تجسيده لهذا الكائن الرمزى الذى يحلق متأهبًا للانقضاض من أعلى اللوحة كأختبوط ينشر أذرعه فى حركة منسابة هادئة؛ سعيًا للسيطرة على تلك البيئة النشطة المحملة بعناصر ورسوم عفوية وبدائية لشخوص ونباتات وأشجار وبعض الأحرف والعناصر الخطية، التى تشبه الأحجبة وكتابات السحر، فى تنظيم هندسى تتقاطع فيه هذه الراقات الأفقية للألواح الخشبية العتيقة، التى تحمل عبق الزمن، وتلك الآثار القصدية المحفورة أو المثقوبة المنتظمة والعشوائية، والتى تكون أُطرًا تحتوى تلك العلامات والحفريات والأنساق المنظمة لها فى ترابيع ومستطيلات، ليجمع بين العوامل التفكيكية والأنظمة الإيقاعية على سطوح تحتشد بالضوء الداخلى، الذى يكشف عن جمالية الأشكال والعناصر المرمزة فى بنائية تحقق توازنًا بين العشوائية والنظام المجرد، فى تفاعل دينامى بين مسارات الخطوط والأشكال الغائرة والثقوب والخربشات والخدوش والرقاع المذهبة الباعثة للضوء المحاطة بالمسامير الصدأة التى تعكس شعورًا بوجود الفعل الآدمى.

هذه الصياغة البنائية التى تتجلى فى تجسيد هذا الكائن العنكبوتى، الذى يمثل رمزًا لمحاولة السيطرة على مفردات هذا العالم، الذى يحمل تراكمًا ثقافيًا متفردًا من خلال مكونات المشهد البصرى لمجموع علاقات اللوحة كنوع من الصراع بين الثقافات والحضارات المختلفة فى ظل تراجع مفهوم الهوية، الذى يسيطر على تشكيل الوعى العربى.

أيمن السمرى
تصوير - حفر على أخشاب قديمة ملونة وخامات أخرى



محمد أبو النجا

يلخص أبو النجا مصادر إلهامه بقوله: "من الماء وعجائن الورق؛ من سيقان النباتات، ومن البردى وورد النيل والكتان والقطن والصبار، من صدأ الحديد، من الحريق، والكربون وبقايا الخشب، من الرمال والصخور والأكاسيد والتراب، من البرديات القديمة والجدران، وبقايا أشيائنا اليومية، من أحلام اليقظة والأماكن الحميمة والذكريات".

من كل هذا، ارتكز "أبو النجا" ويكتشف ويبدع، وهو يتميز بأسلوب تجريدى، اعتمادًا على بحثه التجريبى المتفرد فى أصول الخامات وعجائن الورق الممتزجة بسيقان النباتات وبقايا مخلفات عضوية، وصلبة، بمعالجات كيميائية تسمح بالحصول على راقات متراكمة من الأسطح لتلك العجائن الورقية، التى تتميز بتوترات الأسطح والأحرف التى تتحرر حوافها بعفوية، فتكتسب أسطح أعماله تأثيرًا ملمسيًا تعبيريًا بعد خلطه بطبقات اللون والصبغات، التى تكسب السطح نبضًا رمزيًا، وتؤكد تجاويفه ونتوآته وتعرجاته وخشونته، بينما يلعب الضوء الساقط على تلك الأسطح دورًا مؤثرًا فى استدعاء أسطح الجدران القديمة المدهونة بالجير، والمصنوعة من الطوب اللبن والتبن، كأنها تشير إلى آثار الزمن ونواتج خربشات آدمية وحفريات ورسومات وكتابات بطريقة عفوية وتلقائية تجريدية.

فتبدو أعماله حالة من حالات العشق "النوستالجى"؛ حيث الحنين إلى الماضى ولذكريات مدونة على الأسطح والجدران، فتنشأ وتتجلى تلك العلاقة الجمالية شديدة الأثر فى الوصول إلى عمق المتلقى، الذى يشعر كأنها تحتل مكانًا مؤثرًا فى عمق الماضى، وسنوات حياته الأولى حيث الطفولة وجدران البيوت والمدارس وحوائط السلالم القديمة وتلك الديار الريفية، التى تشققت وسقط بعض من محارتها اللبنية وطلاءاتها الجيرية بعد أن خلفت تلك الحفريات وبعض من الرسوم والأحرف والكتابات بصورة مجردة.

محمد أبو النجا
تصوير - عجائن ورقية
أكاسيد وخامات أخرى



أيمن لطفى وريهام السعدنى

الوجوه الأخرى للإنسان عند الفنانين "ريهام السعدنى" و"أيمن لطفى".

يترجم سعيهما إلى تكثيف حضور الفوتوغرافيا مع التصوير، وهم بذلك يقتحمون معالجة الصورة بمداخل تكنولوجية وتقنية وجمالية وتعبيرية ورمزية لرؤى فوتوغرافية تشكيلية، كمحاولة لإحلال مفاهيم مغايرة للمفهوم الاصطلاحى للفوتوغرافيا لدى المتلقى، خروجًا عن النزعة المحافظة لمعظم الفوتوغرافيين أولئك الذين يتصورون أنه فن تسجيلى لحدث ما أو مكان ما أو شخصية معينة.

يسعى الفنانان خلال لقائهما لتجسيد المشاعر الخفية والداخلية لوجوه إنسانية تعكس ما فى داخلها بمجرد أن تستقر أعينها المحدقة شديدة التعبير مقتحمة أعين المتلقى، الذى لا يستطيع إلا أن يستسلم لتأثيرها، ويغوص فى أعماقها بصورة تأملية بحثًا عن الدلالات الرمزية والتعبيرية لهذه الوجوه فى سياقها الجمالى.

تقوم "ريهام" برسم وجوه النماذج الحية وتلوينها فى بنائية لونية تآلفية؛ لتجسيد حالة تعبيرية درامية للشخصية، ثم يتخير "أيمن" زوايا الرؤية المناسبة فى لقطات تقترب من المائة بعد ضبط مصادر الإضاءة وكثافاتها ونوعياتها، والمكان واختيار مكملات المشهد من إكسسوارات وخلفيات، مع توظيف الموسيقى التى تلائم وطبيعة المشهد لتكثيف الحضور الانفعالى "للموديل" فى أثناء التصوير، لاستدعاء وتقمص وتجسيد الحالة الشعورية والنفسية، التى تضيف للعمل مزيدًا من التعبير، وبعد ضبط جميع البيانات المرتبطة بتقنيات التصوير وتكنولوجيته وحساسية الكاميرا، وأبعاد الصورة مستخدمًا برنامجى **"Aprature"** و **"Photoshop"** لمعالجة

ريهام السعدنى وأيمن لطفى
تصوير فوتوغرافى



الصورة وتحقيق أكبر قدر من التأثير الدرامى لها، يتخير صورة واحدة من بين هذه اللقطات التى تكون أقرب لتجسيد المعانى الداخلية، التى يستهدفونها والتى تتجاوز المظهر الخارجى، وتعكس تناقضاته الداخلية لمكونات الشخصية فى عوالم أسطورية الطابع، رمزية التعبير، مسرحية المشهد، نحتية الكتلة، فى بنائية تصويرية محملة بالقيم البنائية والجمالية والتعبيرية.

إن الصورة لديهما تسعى لفك مفرداتها الحبيسة؛ لتتحرر من ثباتها اللحظى لتعيد بث اللحظة لتنطلق إلى عوالم أخرى محلقة فى فراغ مسرحى يعكس حالة شديدة التفرد.

محمد نبيل عبد السلام

تتمحور فى جرافيكياته العلاقة التبادلية للأبيض والأسود وهما يتباينان ويتعادلان كما فى رمز "الين" و"اليانج" **Yin and Yang** الصينية القديمة، التى تشير إلى تعادل طرفى العلاقات الثنائية بين "الليل ونهار"، "الخير والشر"، "الذكر والأنثى" وغير ذلك من ثنائيات.

يعتمد الفنان على اختزال اللون لحساب تفعيل دياليكتيكية الأبيض والأسود بمعالجة أسلوبين تنطلق من أقصى درجات التقابل لعلاقة الأضداد، التى تحمل بين مكوناتها السعى لتجسيد مفهوم ثنائية الرمز الصينى كقيمة دلالية للعلاقة التبادلية بين النور والعتمة ـ الليل والنهار ـ العفوى والقصدى ـ الساكن والمتحرك ـ الهندسى والعضوى.

محمد نبيل عبد السلام
طباعة رقمية

وقد استعان ببعض التقنيات الرقمية لصور فوتوغرافية لبعض العناصر والأسطح والهيئات، التى تعطى تأثيرات ملمسية وذلك من واقع الحياة مثل: النباتات ـ الأسلاك الشائكة ـ أسطح الجدران ـ قصاصات الورق اليدوى والكتابات... لتمتزج هذه المفردات فى تكوينات هندسية مجردة محتفظة ببعض من خصائصها البصرية والملمسية، التى تتداخل بعضها فى شفافية على المساحات السوداء والرمادية أحادية اللون والمعتمة لإثراء السطح الطباعى، إضافة إلى تقنيات معالجة الصورة الفوتوغرافية ودمجها باستخدام الإصدار التاسع من برنامج **Photoshop CS2** وبطابعة رقمية تعمل بتقنية "نفث الأحبار".

يجسد الفنان حالة من حالات التعبير عن المعادل البصرى المجرد للمنظر الخلوى، فتبدو كأنها تعكس رؤية لكتل صخرية جبلية، وأسطح ونتوآت غائرة وبارزة لبقايا من كهوف، عليها بعض من حفريات وخربشات وكتابات وخطوط ومساحات وأسطح متقاطعة ومتشابكة ومتوازية، فى تكثيف لحضور تلك الكتل مقابل ما يؤطرها من فراغ أعلى البناء، إضافة إلى تلك المساحة الرأسية التى تتوسط التكوين من أسفله باللون الأزرق، كأنها بمثابة ممرًا لاختراق هذا المشهد شديد الصراحة إلى منطقة الخلاص نحو الضوء والفضاء الرمزى لطقس قمرى، يؤكد رمزية التضاد التبادلى لثنائية الرمز الصينى المشار إليه.

إن نسق البناء عند الفنان "محمد نبيل عبد السلام" يعتمد على تكثيف مناطق التمركز، فى مقابل التلاشى والتحرر والانفراج من المنطقة التفاعلية للعناصر والهيئات، إلى مناطق يسودها الهدوء النسبى، التى تبدو فى الخلفية الصامتة، مما يسمح بحرية الانتقال التدريجى لمحاور الحركة الرأسية والأفقية؛ حيث تتبادل الأدوار لعلاقة الهندسى بالعضوى، لأسطح شديدة التوهج بالطاقة وأخرى محايدة فى مسارات ضوئية متشابكة على الأسطح المختلفة، التى تتشكل بصورة عفوية أحيانًا وقصدية أحيانًا أخرى، وفق طبيعة وجودها وبيئتها الداخلية والخارجية، التى تسمح بتحقيق عوامل التكرار والتراكب والتعاشق والتماس والتجاور والتقابل والتمركز والانتشار وفق أنساق مجردة ومتفردة.

محمد طمان

يتعامل الفنان مع بحوث كيميائية كمصدر مركزى ومحورى لإبداعه التشكيلى؛ حيث يكثف اهتمامه البحثى والتطبيقى بالعلاقة التبادلية بين علم الكيمياء وعلم البرمجة وأبعادهما الفلسفية فى الفنون الرقمية التفاعلية؛ فمنذ صيف ١٩٩٨ بدأت تجارب "محمد طمان" المعملية الكيميائية، لإنتاج مواد وخامات تخليقية، من خلال مزج وسائط كيميائية وعضوية لمشتقات بترولية وأكاسيد فى صورتها الأولية وشمع بارافين وأحماض وطلاءات عازلة بعد أن تخلط بنسب رياضية، ثم تخمر فى درجات حرارة محددة وبحسابات زمنية تصل إلى

ستة أشهر لإعدادها، وذلك للحصول على مادة لها درجة لزوجة خاصة، لاستخدامها فى أعماله من خلال سحب طبقة رقيقة تعطى تأثيرًا يشبه سطح الخلايا البشرية المجهرية، التى تتحول إلى طبقة شديدة الصلابة بعد معالجتها تقنيًا، وذلك فى فترة جفاف مماثلة أو تزيد، ثم توضع طبقات فوق طبقات متراكبة بتوالٍ زمنى محدد لتُحدث هذا التأثير الملمسى المحمل بتعبيرات متفردة، تتشكل وفق تغير معدلات التحكم الحرارى ودرجات اللزوجة والممارسات التجريبية والتقنية، ثم تترك لمدة عام على الأقل تحت أثقال لإتمام عملية الجفاف.



وفى عمل الفنان المشارك به فى المعرض العام يمثل "صورة شخصية" لراقصة الباليه الروسية الشهيرة "أنابافلوفا"، يعكس من خلاله تلك العلاقة الفلسفية لمفهوم التقابل بين ثنائيات "الفناء والخلود" "المادى والروحى" "الثابت والمتحول" "الحياة والموت"؛ حيث يجسد صورة لوجه الفنانة بعد أن تحللت مكوناتها وانصهرت بفعل الزمن، مخلفة بعضًا من زوال الحضور الجسدى، بينما يبقى كل ما هو مادى وكل ما يزين هذا الجسد من مكملات زينة ومصوغات تظل محتفظة برونقها وجمالها وسحرها، وذلك فى إشارة ضمنية تحمل بعدًا فلسفيًا لزوال الإنسان وبقاء كل إنجاز له يتمثل فيما يقدمه للبشرية من عطاءٍ باقٍ يتمتع به الناس، ويشكل تراثًا يستفيد منه كل أجيال المستقبل.

فدوى رمضان

تنحصر مفردات الفنانة فى مجموع الأشكال الهندسية، المربع ـ المستطيل ـ المثلث ـ الكرة، والشرائط المستقيمة والقوسية، والأشكال الموحية بالتجسيم كالكرة ومتوازى المستطيلات، إضافة إلى الأشكال العضوية والانسيابية المستوحاة من الطبيعة ومن قانون تكوين الأجنة؛ حيث تتلاحم مفرداتها فى منظومة إبداعية بأسلوبية تجريدية هندسية ونقائية خالصة تكتسب طابعًا روحانيًا.

تستخدم الفنانة أقصى درجات التقابل ليس فقط بين الهندسى والعضوى، وإنما فى علاقة الضوء بالظلمة،

محمد طمان
تصوير ـ صبغات ومعالجات كيميائية

وتوظيف درجات الأسود فى صياغة عناصرها المجردة، التى تقع فى مناطق الإظلام فى مقابل أخرى وقد تشكلت فى عمق مناطق الضوء، فتمتلك الأشكال طاقة نورانية مشعة منبعثة من تلك الخلفية شديدة النصوع؛ لتؤكد الشعور بالفضاء الكونى فتبدو الأشكال كأنها ذات طبيعة أثيرية.

فى معظم أعمالها ومنها العمل المشاركة به فى المعرض العام بهذه الدورة، تعتمد على ذلك البناء المتوازن فى تقابلية بين تكثيف المساحات المجردة الأفقية المظلمة، التى يتخللها بعض من الدرجات الرمادية بشفافية أسفل التكوين، فى مقابل الشكل العضوى شبه الكروى، الذى يعلو البناء ذو الهيئة التى تشبه البدايات الأولى لتكوين الجنين داخل الرحم، ويتخلل الضوء المنبعث من الخلفية؛ ليغلف الأشكال براقات محايدة وشفافة تربط مكونات التكوين بين الأفقى والرأسى، المستقر والمتحرك، الثابت والمتطاير لتختزل الشكل والتفاصيل، التى تتهيأ وتتجسد خلال تقنيات التهشير والتنقيط بحساسية شديدة التفرد.

وعلى الرغم من كثافة الكتلة الكروية العضوية التى تعلو البناء فى هذا العمل، فإنها تبدو كأنها فى حالة متطايرة محلقة فى الفراغ مقاومة لقوانين الجاذبية، مخلفة إحساسًا تعبيريًا ورمزيًا مصادمًا للعين المتخيلة لتتحرر من قوانين الرؤية، وتبحر فى سحر الضوء، الذى يتسرب بين ثنايا الشكل وتجاويفه ليزيح الظلمة بطاقة كاسحة فتتخفف الكتلة من وزنها محلقة فى بنائية هندسية غنائية تجريدية.

إيمان أسامة

خلال سنوات قليلة ومنذ تخرجها عام ١٩٩٩، وقد اجتهدت وتألقت لتحتل مكانًا متميزًا بين أقرانها من جيلها نفسه فى الحركة الفنية، بمشاركاتها اللافتة بدورات صالون الشباب الحادى عشر حتى الثامن عشر، ثم بمشاركتها فى المعرض العام من الدورة الثامنة والعشرين حتى الآن، ثم مشاركتها الدولية لفنانى الحفر "بنبراسكا"، بينالى "سارسال فال دى فرانس" بفرنسا، وبينالى فرساى، ومشاركات "بكوبا"، وغير ذلك من ملتقيات محلية ودولية.

تعد "إيمان أسامة" من الفنانات الشابات الصاعدات فى الحركة الجرافيكية المصرية من خلال مجموعة أعمالها المنفذة على سطح طباعى غائر.

وقد اتسمت بتوظيف بعض الرموز والكتابات والنباتات والحيوانات إضافة للعنصر الإنسانى النسائى المتصدر لتكويناتها فى قالب رومانسى يجسد حال المرأة وأحلامها وتطلعاتها نحو الحرية؛ لتفرد قامتها وتلتقى بالضوء والحياة والعشق.

وفى كثير من أعمالها تعنى الفنانة بالعلاقة بين المرأة وبعضًا من مقتنياتها الحبيسة معها؛ فى أوضاع تنم على قدر كبير من العزلة وإحساسًا بالشجن؛ ففى مشاركتها بالمعرض العام نجد حالة من الانكسار والتقوقع لامرأة



إيمان أسامة
رسم - حبر شينى على ورق

جالسة وقد تحررت من ثيابها، بينما ترافقها قطة مستكينة محدقة فى حالة استسلام وانطواء بينهما حوار صامت، وفى مناخ يسوده البرودة التى تبدو من خلال تجسيد الشعور بالتقوقع والرغبة فى الاختباء والاحتماء. وتتميز رسوم "إيمان" ببلاغة الخط وقوة تعبيره ودلالاته الموحية، بإيقاعاتها المنغمة والمرتعشة، التى تتقابل مع تلك المساحات المختزلة التفاصيل بمكونات المشهد فى أمامية الصورة.

أعاود الإشارة إلى أن الأسماء التى تم اختيارها فى هذه المقالة تخضع لحدود المساحة، ومقام الكتابة، وقد حرصت أن تمثل شرائح متفاوتة من السن والتجربة والمقام تعبيرًا عن انفتاح حدود المعايير عندى.

***

ولا يمكن أن أنهى هذه الدراسة دون أن أنبه إلى أنه قد غاب عن هذا الملتقى عدد من الفنانين تشهد لهم الساحة وتعرف أوزانهم وتجاربهم المتفردة، التى كان من الممكن أن تضيف للعرض مزيدًا من النبض، فنانون من بينهم: عمر النجدى - فرغلى عبد الحفيظ - آدم حنين - حازم فتح الله - محمد سالم - جورج البهجورى - أحمد نوار - على نبيل وهبة - حمدى عبد الله - جمال مليكة - جمال لمعى.

وآخرون مثل: إبراهيم الدسوقى - جورج فكرى - جيهان سليمان - خالد سرور - وائل شوقى - عماد أبوزيد - عادل ثروت - صلاح حماد - شادى النشوقاتى - وائل درويش - مدحت شفيق - حسن كامل - صباح نعيم - عمر عبد الظاهر - لارا بلدى - هيام عبد الباقى - هانى فيصل - ضياء الدين داوود - آمال القناوى - نجلاء سمير ... وآخرون.



جمال المرة الأولى

تصوير: محمد مسعد

د. أمل نصر



المرة الأولى فى أى خبرة إنسانية يجتازها الإنسان، دائمًا لا تنسى، تحتفظ مهما تقدمت السنوات ببهجتها الأولى، تختارها الذاكرة لتقبع فى أدفأ ثناياها. ولكل شيء دائمًا "أول مرة" وهى فى مجال الفن التشكيلى تطل فى أول عرض، أول كلمة تشجيع وحث على الاستمرار، أو اقتناء رمزى. من هنا جاء جمال فكرة هذا المعرض السنوى الذى تقيمه مكتبة الإسكندرية ضمن مهرجان الصيف للفنون.

متاهات الحياة العملية، التى تقدم الكثير من المغريات المادية التى قد تطيح بالفنان الشاب وتضعه بعيدًا عن مسار الفن، خاصة فى ظل فرار الفن تحت وطأة المتغيرات التى نعيشها الآن.

إن استقبال شباب الفنانين بأيد محبة يخلق ذكرى أولى جميلة مع الفن، العلاقة الأبقى دوامًا مع الروح، وما من فنان ينسى وقفته فى المعرض الأول بجوار عمله الفنى بمزيج من الفرح والخجل والارتباك وانتظار ردود



الفعل، يبحث فى عيون رواد المعرض عن كلمة تقدير أو تعليق أو حتى سؤال يشعره أنه اجتاز ذلك المعبر من روحه إلى روح إنسان آخر عن طريق عمله الفنى المعروض.

إن الأعمال فى قاعة العرض تبدأ فى استقبال أنفاسها الأولى فى الحياة؛ فحياة الأعمال الفنية ليست فى أن تقبع فى ركن منزو فى مرسم الفنان أو بيته، فذلك يصيب الفنان خاصة الشاب بحالة من الإحباط وفقدان الدافع، وما من فنان إلا ويشعر بأن أعماله داخل قاعة العرض شىء آخر.

إيمان صلاح الدين
رسم - حبر شينى على ورق

وعندما يكون العرض الأول فى مكان مرموق ومشمول برعاية نخبة من الفنانين والمثقفين، فلاشك أن



ذلك يمثل دعمًا وطاقة دافعة للشباب للاستمرار على مستوى البداية نفسه، ومكتبة الإسكندرية تتلقف موهبة شباب الفنانين وترعاهم بما تتيحه لهم من عرض أول داعم؛ حيث تفسح لكل منهم جناح خاص بإخراج متميز من الفنان أحمد عبد الغنى، الذى يعيد تأهيل قاعة العرض ويقسمها للعارضين ويعيد تلوين حوائطها وسواترها بما يناسب أعمال كل فنان ويقدمها فى أبهى صورها، فيبدو كل جناح كأنه معرض خاص حتى ولو أدى ذلك لكثافة العرض فى إشارة لتدفق مواهب هؤلاء الشباب، وما يبثه فى نفوسهم من حماس وتحريض على العمل منذ وقت اختيارهم للعرض، خاصة أن بعض أعمالهم يقتنيها بتحفيز شخصى الدكتور مصطفى الرزاز، مستشار المكتبة للفنون التشكيلية، والمايسترو شريف محيى الدين مدير مركز الفنون، وبالطبع تكرس هذه البداية المشرفة للعرض فى هذا المكان بالنسبة إلى هؤلاء الشباب قيمة الإحساس بالمسئولية، والرغبة فى الاستمرار بقوة دافعة يستمدها من حسن البداية.

ويتألق فى هذا العرض الفنانون الشباب، فى التصوير: خالد جلال الدين، وأحمد أبو النصر، وعادل مصطفى، ونجوى أبو فراج، وإليهم تنضم الفنانات الواعدات: إيمان شريف، ودينا شمس، وسالى هارون، ووفاء محمد يحيى، خريجات هذا العام من قسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية فى أول تجربة عرض لهن، وقد تم انتقاء الدكتور أحمد عبد الغنى لأعمالهن من خلال زيارته للكلية لتفقد أعمال مشاريع التخرج لدفعة هذا العام باحثًا عن تجارب جديرة بالعرض.

خالد جلال الدين
تصوير - زيت على توال

وفى الرسم والجرافيك تألق محمد صبرى، وأسامة عبد المنعم، ونورا عبد المنعم، وياسمين حسن، وبلال محيى الدين، وإيمان صلاح الدين، وفى الفوتوغرافيا: أحمد حسن، وعبد الوهـاب عصـام، ومجـدى محمود، وفى النحت: تامر رجب، وفى الخزف: محمود سلامة، وفى الأعمال متعددة الخامات يعرض محمد الصياد، وفى الفن الحيوى تعرض هبة العزيز، وأتوقف هنا عند تجارب بعض الفنانين:



خالد جلال الدين
تصوير - زيت على توال

خالد جلال... حوائط العزلة

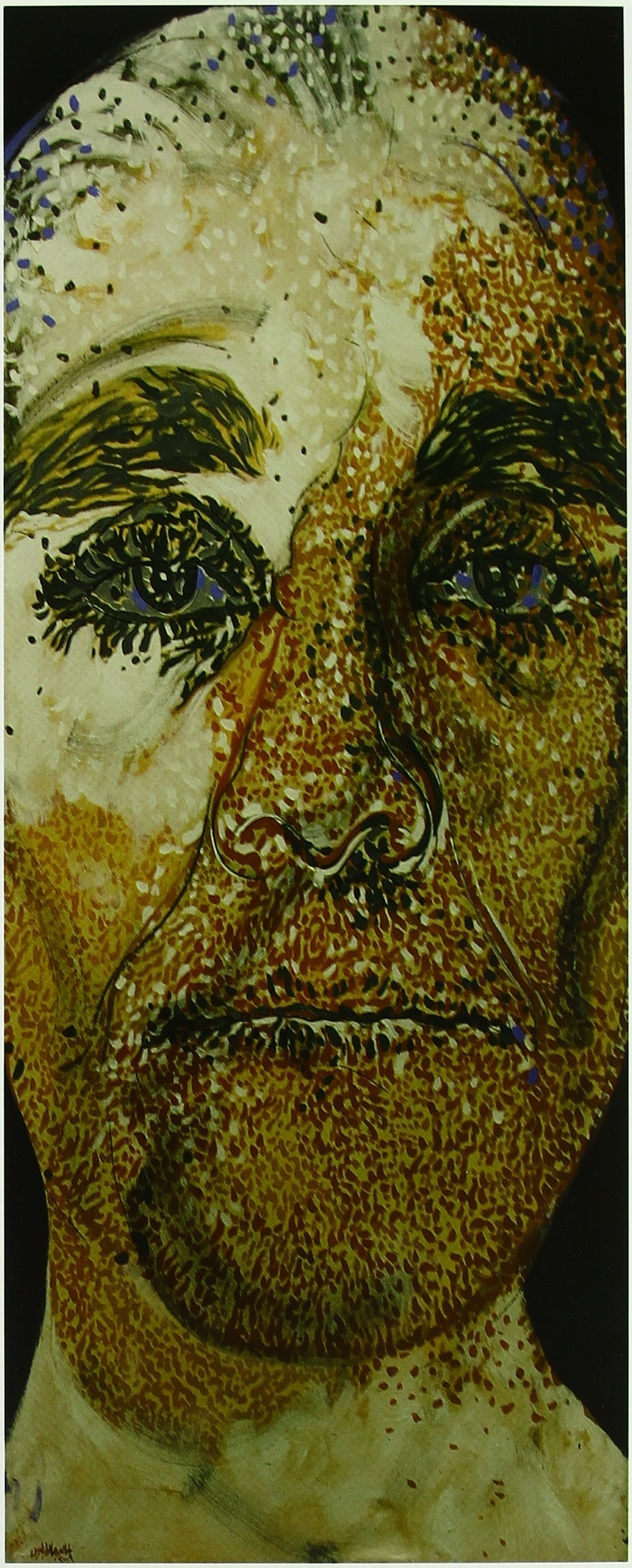
ما زال الوجه الإنسانى هو البوابة التى تطل منها ذواتنا على العالم وترنو إلى الآخرين وتتحاور معهم، وقد حظى بمكانة خاصة فى فن التصوير على مدار تاريخه، وذلك لقدرته على حمل الكثير من المعانى رغم تيارات الفن المعاصر التى خذلت تصوير الإنسان، وجعلته يخرج من إطار لوحة التصوير؛ لأن هذه التيارات كثيرًا ما طوحت بالمعانى الإنسانية التى حملها ذلك الوجه.

يعرض الفنان الشاب خالد جلال مجموعة من الوجوه الإنسانية فى مساحات كبيرة، وذلك فى حد ذاته جديد؛ حيث حثتنا التعاليم الأكاديمية على تجنب تجاوز الحجم الطبيعى عند تصوير الإنسان؛ لأن هذا التجاوز يحدث فقط فى الصور الدعائية "البوستر"، إلا أن خالد يقدم هذا الحجم الكبير كوسيلة لفرض الحضور وتقديم الإنسان فى حالة تعكس موقفًا من المجتمع المعاصر، الذى أصبح يشعر فيه بالعزلة والوحدة على الرغم من الزحام.

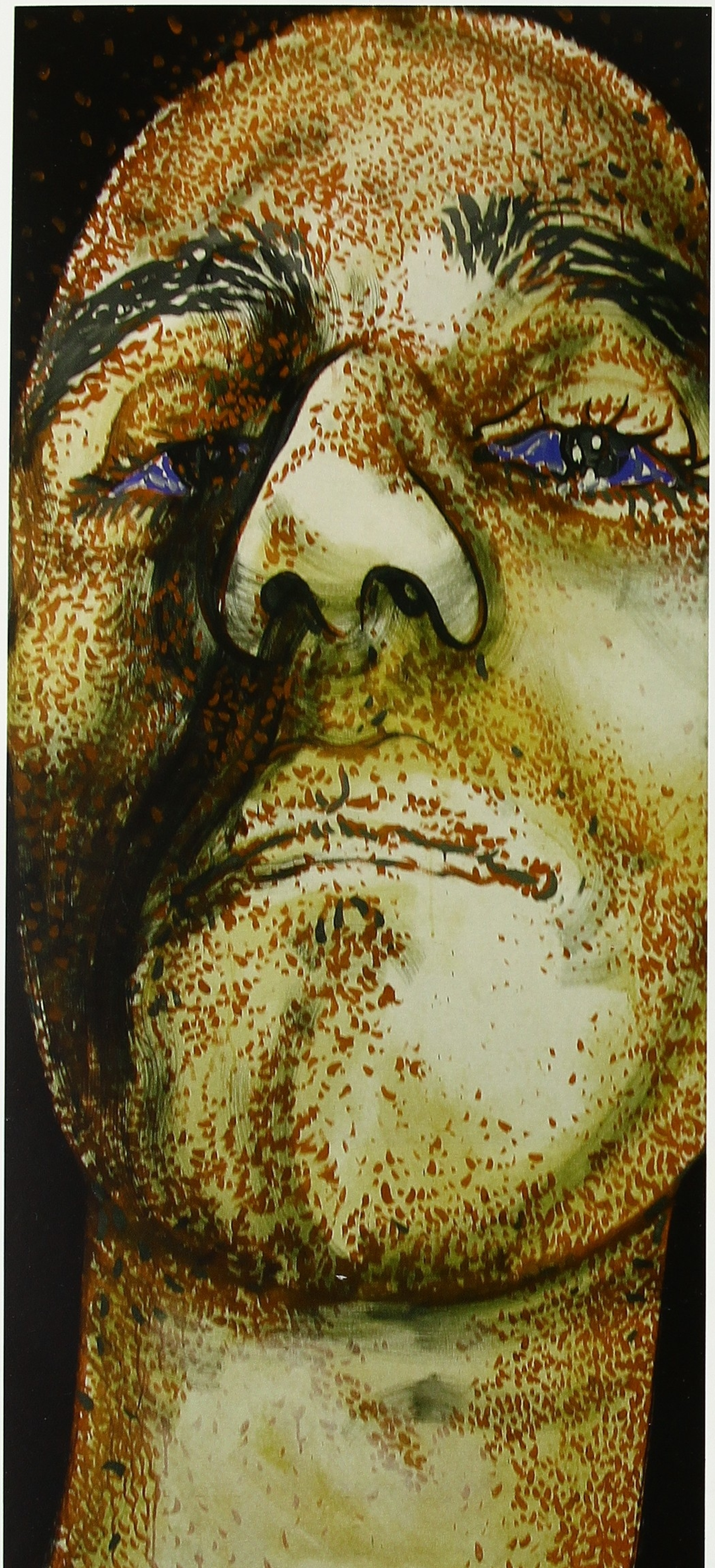
وأتوقف عند المجمـوعة الرئيسية من أعمال الفنان، التى صفَّها فى عرض متكامل مكونة من خمس

لوحات رسمها لنفسه ولأحد أصدقائه، لوحة المنتصف تعكس رأس هذا الصديق مصورة من الخلف، وهى بذلك تقدم وضعًا غير معتاد لتصوير الإنسان، لكنها فى هذا السياق تقدم حالة من الرفض وإعلان الرغبة فى عدم المواجهة مع الآخر بل ومع المجتمع، ويطل هذا الرأس على مساحة مسطحة من الأسود، وربما يعكس فى هذه الحالة الغموض أو الكآبة السوداوية التى قد تولدها تلك العزلة.

بينما يعرض الفنان على جانبى هذه اللوحة لوحتين للشخص نفسه من المواجهة، لكنها مواجهة مصمتة وحيادية وخالية من التواصل؛ فالعينان زائغتان تنظر إلى لاشىء فى حضور يحمل كثيرًا من الغياب والاغتراب، ولا يختلف عن الوجه الموجود فى المنتصف والذى أدار ظهره للعالم. وعلى طرفى التكوين تبدو من جهة صورة الصديق من الجانب، ومن جهة أخرى صورة الفنان فى وضع عكسى؛ فالصديقان يدير كل منهما ظهره للآخر، ويعجزان عن تقديم حالة كانت متوقعة من التواصل.



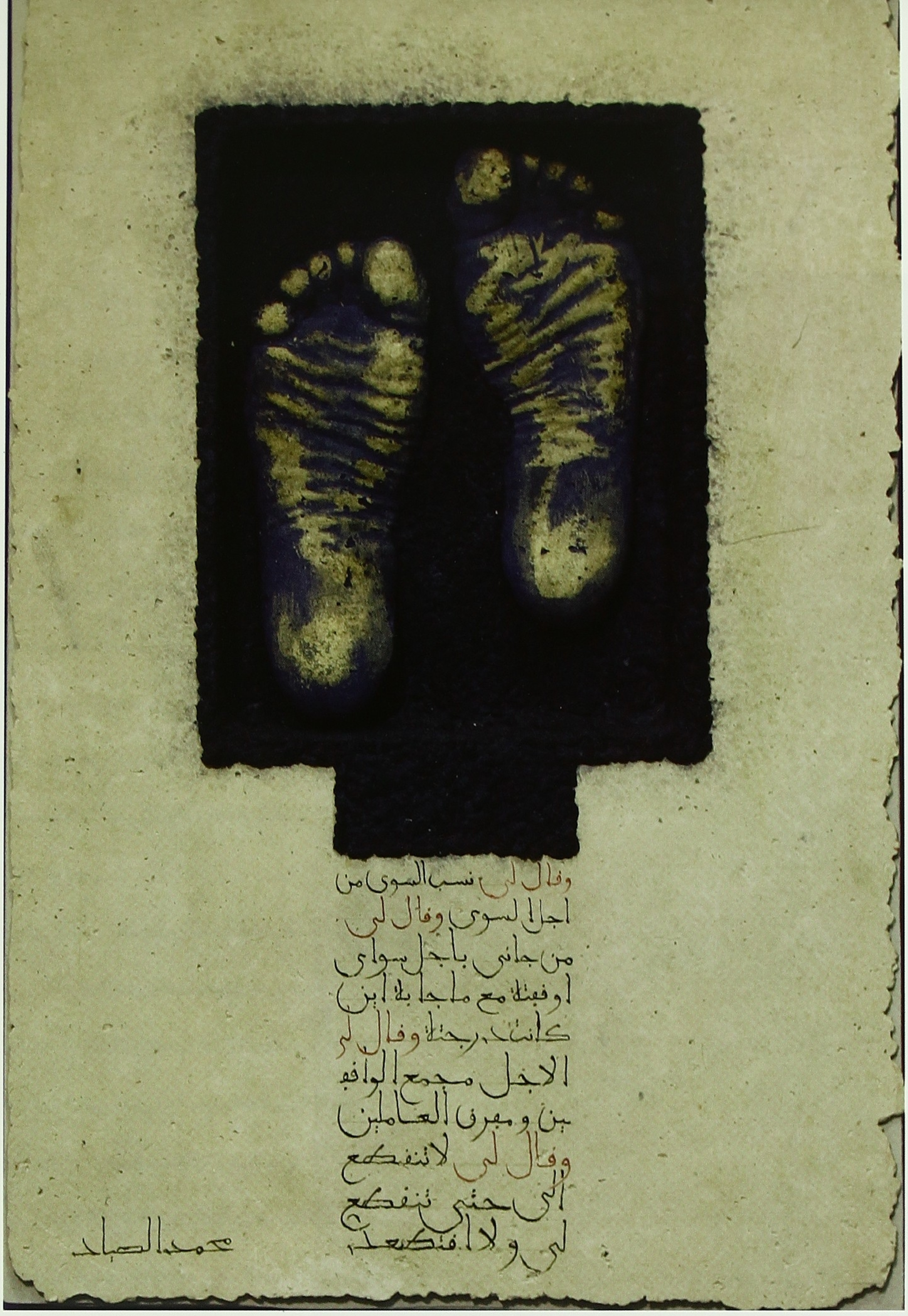
خالد جلال الدين
تصوير - زيت على توال



ويعزز البعد الدرامى لهذه الوجوه طريقة الأداء التى اعتمدت على التنقيط، وعلى الرغم من ظهور الأداء التنقيطى فى الانطباعية الجديدة عند التنقطيين بزعامة سوراه وانتقاد ذلك الاتجاه؛ لأنه اتجاه معملى ذهنى يؤدى لجمود اللوحة، فإن الفنان قد خلع عن التنقيطية ذلك الأداء الرتيب والانتظام، الذى يحلل الألوان ويلتزم بنمطية توصيف الألوان المتكاملة المتجاورة، فلم يلتزم بهذا التوصيف بل استخدم ذلك الأداء بشكل حر فى نقاط مبعثرة وغير متراصة، مما يتيح له تنغيم وشَغل المسطحات والكتل الكبيرة دون الوقوع تحت مقتضيات المنظور، واستخدام التظليل والتجسيم للتعبير عن كتلة الوجوه.

وكذلك استخدم الفنان التنقيط اللونى توافقًا مع الأداء فى الخلفية، الذى اعتمد فيها على مساحات اللون المسطحة الخالية من العلامات، والذى يعتمد فقط على امتداد اللون فى فراغ غير متناه ووضعه كخلفية للأشكال، مما يؤكد عزلة الأشخاص وعدم سعادتها وهى تواجه حالة من الخواء الكامل مع وجود فراغ غير متناه من حولها؛ حيث يؤدى ذلك إلى صعوبة تحديد الأبعاد والمواقع. كذلك فإن الفراغ الذى لا يمكن قياسه والذى لا يمكن تحديده يوهن من قدرة الإنسان على قياس الزمن؛ فيتهاوى داخله الإحساس بالوقت ويزداد قتامة، وربما هذا ما أراد أن يؤكده الفنان.

إنها حالة تعبيرية درامية توقفنا عند الكثير من الأسئلة التى نهرب من تحديد إجابتها، هل نحن سعداء، وهل نحن نعيش بالفعل مع من هم فى محيط حياتنا، وهل وجودنا المادى بين الناس يعنى أننا موجودون بأرواحنا معهم؟ لا أظن هذا.



محمد الصياد
تصوير متعدد الأسطح
عجائن ورقية وخامات أخرى

محمد الصياد... مخطوطات نحتية

يحاور محمد الصياد فى تجربته المقدمة فى المعرض نصًا صوفيًا عربيًا قديمًا، وهو "المواقف والمخاطبات" للإمام محمد عبد الجبار النفرى، صاحب المقولة الشهيرة "كلما اتسعت الفكرة ضاقت العبارة"، والفنان يعرض مقتطفات من النص مكتوبة بخط كوفى مغربى، ويخاطب الفنان فى عمله تلك العلاقة التاريخية القديمة بين النص والصورة، فكما يقول الكاتب هنرى ميشو (١٨٩٩-١٩٦٢): "ما الكلمات سوى علامات، منفتحة لتفسيرات عدة، وهى ليست عملاً إنشائيًا، بل عمل سحرى مقصود، تغمره ضربات صاعدة وهابطة من الألوان والخطوط المتدفقة، فهو صور مكتوبة وليس بنية مشيدة".



ويعرض محمد الصياد أعمالاً يستعين فيها بإمكانات فنون مختلفة، فهو يعمل على مسطح تصويرى مجهز بطبقات من عجينة الورق المصنعة يدويًا، مضفيًا عليه مجسمات نحتية لأيد وأقدام بشرية مصبوبة على نموذج حى، ونسخة من رأس نفرتيتى وهيكل عظمى لرأس حيوانى، ونستطيع أن نقول: إن الفنان يقدم ما يمكن أن نسميه بالمخطوطات النحتية، فإذا كانت المخطوطات العربية قد قدمت لنا النص الكتابى مدعمًا بالصورة المرسومة، فإن الفنان يقدمه مدعمًا بالمنحوتة مضيفًا إليه شرائح من الورق المذهب وأجزاء من أشياء معاصرة، كلوحة المفاتيح لجهاز الكمبيوتر و"الريموت كنترول" والدوائر الكهربية، والقرص المرن.

محمد الصياد
تصوير متعدد الأسطح
عجائن ورقية وخامات أخرى

وهو فى جميع الأعمال يقدم توازنًا بين كل هذه المفردات، وتعكس تجربته بحثًا مخلصًا فى الاستعانة بجميع



أدوات الفنون فى تقديم عمل متكامل ليس بالضرورة أن يوضع تحت أحد التصنيفات التقليدية؛ فالفن المعاصر قد تجاوز تلك التصنيفات ومن أهم الظواهر التى ميزته التقارب الشديد بين شتى الفنون ليس فقط فى الروئ التى تفصح عنها، ولكن فى أساليبها وطرائق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته.

وبشكل عام فإن الفن ظاهرة لا يمكن أن تتجزأ، وليس الفن فقط ولكن الخبرة الإنسانية فى كُليتها، فلا نستطيع بأى شكل من الأشكال فصل الأدب عن التصوير أو النحت أو الرقص أو الموسيقى أو السينما...، فقراءة النص الأدبى تزداد غنى إذا ما استقبلتها "تربة ثقافية" خصبة، وهذه الثقافة قد تأخذ تجليات مختلفة، فتثقيف العين من خلال الفن التشكيلى، الذى يصقل البصر يجعلنا "نحيا" الأدب بطريقة مختلفة.

محمد الصياد
تصوير متعدد الأسطح
عجائن ورقية وخامات أخرى



محمد صبرى... شخصيات تبحث عن رسام

محمد صبرى نحات يقدم مائة عمل صغير فى الرسم الملون تجمعت؛ لتشغل جدارًا كاملاً من جدران قاعة العرض الفسيحة ومعظم الأعمال تضم شخصيات هامشية، كأنها كانت تبحث عن فرصة للتحقق، وقد اتخذت تلك الشخصيات موضع الصدارة، ويضعها الفنان بالكامل داخل المساحة كوحدة قائمة قام بتحليلها خطيًا وزخرفيًا تبعًا لرؤية خاصة.

ويمتلك الفنان خطًا حرًا يحمل حيوية وتوترًا، ويبنى فى أداء سريع عشرات الشخصيات، كل بعالمها الخاص، وشخصياته تبدو أحيانًا كأنها شخصيات تؤدى أدوارًا درامية فى مشاهد خاصة ذات خلفية مسرحية، وأحيانًا

محمد صبرى
رسم - أحبار وصبغات على ورق



تتكوم فى مجموعة من الخطوط المتجاورة المتعددة الاتجاهات والخطوط القصيرة والمنحنية المتشعبة، ويستعيض الفنان بذلك عن الكتلة بتراكم الخطوط وتراكبها، التى يحولها لتل من الرسوم الخطية المتداخلة كنسيج شرقى من خيوط عديدة مختلفة الثخانات.

والخطوط متسارعة قوية كما لو كان الفنان لا يرفع يده عن الشكل، كأنه يستجيب لنداء خاص أو ينصاع بلا مقاومة لحركة قلم مشحون بالطاقة والرغبة الملحة فى تحقيق الأشكال، كأنه سيفقدها إلى الأبد إذا رفع يده عن الورقة، فتبدو كأنها مقتنصة من مشهد عابر متحرك أو لحظة فانية لا يمكن تكرارها، إنه يلاحق طيور الخيال الجامحة بقلم متسارع ليس للفنان جناح غيره.

من هنا يحتفظ الفنان فى أدائه بحيوية الخط ونبضه فى خطوط عصبية متوترة تذكرنا برسوم إيجون شيلى، وهو يستجيب لمسار القلم وما يؤديه بمتعة من دوائر وخطوط وتهشيرات وأشكال خطية متقاطعة ومنحنيات، والعناصر جميعها مضفرة فى نسيج اللوحة ومقسمة إلى خطوط عريضة طويلة أو كثيرة متقطعة ومتجاورة بانتظام، وفى كثير من الأحيان يرسم الفنان مساحات مسطحة مربعة صغيرة تمثل العامل المشترك فى معظم

محمد صبرى
رسم - أحبار وصبغات على ورق

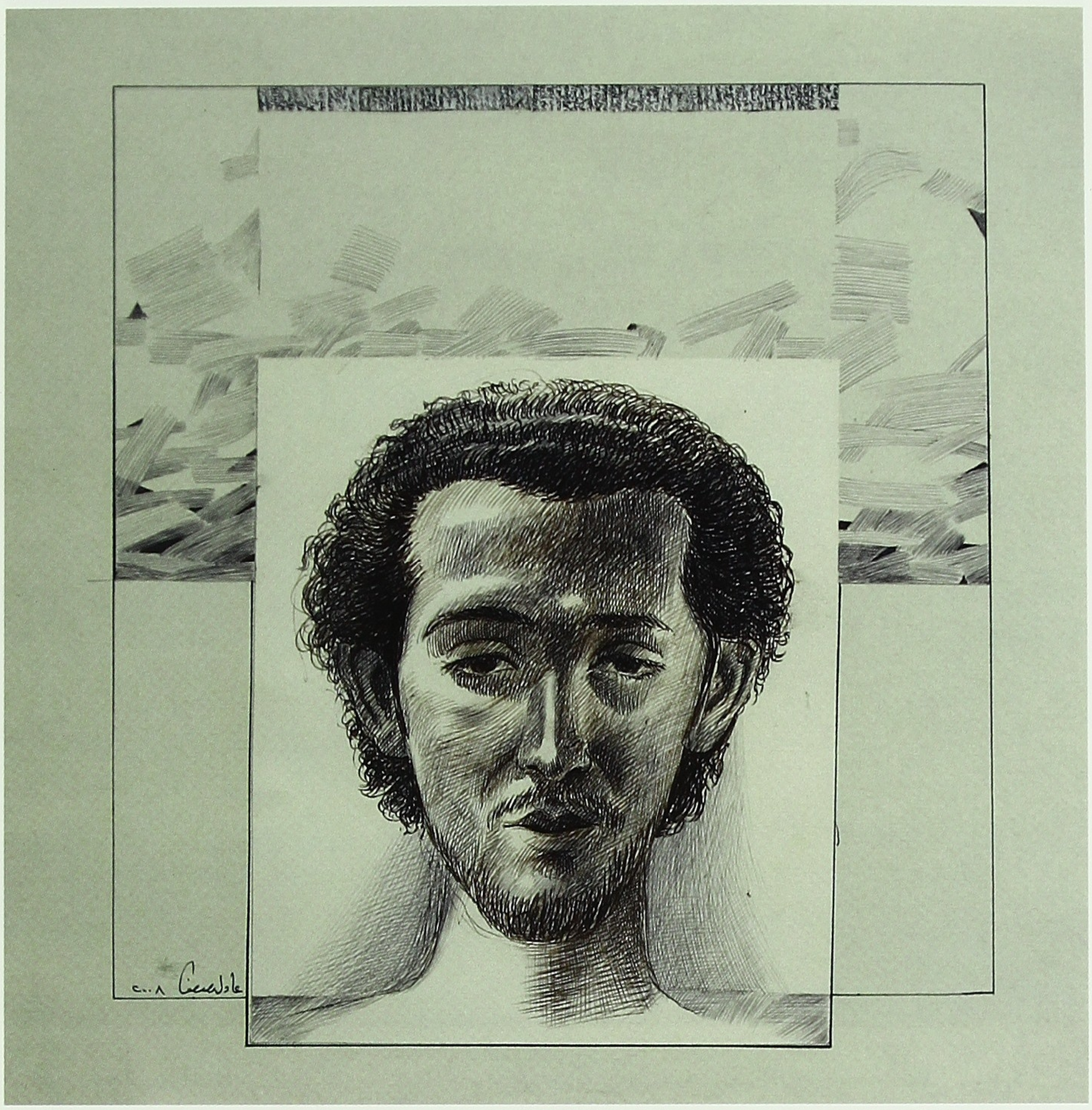


الرسوم، وهذا ما قدمه من قبل كل من فيلارد وبونار متأثرين بالنموذج اليابانى؛ فعندما سُئِل "بونارد" عما أعجبه ويدين به لليابانيين أجاب بقوله: الوحدة الرباعية (تحليل المسطح الملون إلى مجموعة من المربعات الصغيرة المتجاورة).

إن محمد صبرى يقدم فى مساحات أساسية فى معظم أعماله سطحًا مزخرفًا فى المقام الأول ويقوم بتبسيط الأشياء إلى أقصى حد ممكن، ويحلل الشخوص فى أعماله إلى مربعات وبالطريقة نفسها يحلل مساحات السجادة أو المعلقة أو شعر النساء وملابسهن، ويجعل الأرضية أو الخلفية تمتص الأشياء.

وقد قدم تصورًا خاصًا للسطح من خلال التكوينات المتعددة لهيئات مهمة فى علاقة مع أجزاء الخلفية تسمح بظهور منمنمات متدرجة داخل المساحة استخدم فيها وحداته الزخرفية المتميزة، التى يصبح معها السطح مليئًا بالحركة فى نسيج شرقى خاص يعتمد على الوحدات الزخرفية، التى حولها الفنان الشاب من مجرد حلية أو زينة إلى أداة للتعبير. إن الخطوط تتراص وتتالى وتبنى وتشيد مجال لشخصيات فى تراكيب متنوعة، فكل شخصية تنادى عالمها الذى يصوغ الفنان تفاصيله باستمتاع سردى ووشى جميل.

محمد صبرى
رسم - أحبار وصبغات على ورق



عادل مصطفى
رسم بالرصاص على الورق

عادل مصطفى .. الخروج من الإطار

يعمل عادل على فرضية خروج الأشياء ودخولها من وإلى الإطار المرسوم داخل اللوحة؛ هذا الإطار قد يكون مربعًا أو مستطيلاً أو تكرارًا لهما مرسوم أو ملصق كورق شفاف، ويستخدم الفنان الشاب رقائق الورق المصنع يدويًا التى يضعها فى مساحات متتالية، وقد يكون الإطار مجرد خط هندسى وهمى، تزحف الأشكال نحوه أو تطل من ورائه وغالبًا تتخذ هذه الأشكال هيئة الطائر حتى لو تحول فقط إلى لمسات عريضة مرسومة بالفحم. وتبدأ حركة الطائر الحائر بين تلك الأطر التى تعتبر العامل المشترك فى معظم الأعمال، كفرضية داخل العمل تدور حولها فكرة العمل أو حواره أو صراعه أحيانًا.

وكثيرون هم الفنانون الذين شغلتهم فكرة الإطار داخل العمل بداية من اليابانيين، الذين ابتكروا نظامًا لازدواج التكوين أطلقوا عليه فى بعض الأحيان (تنافس إطار داخل إطار)، وهو يعنى احتواء العمل لأكثر من إطار متداخل به، الشكل الدائرى، والبيضاوى، والمروحى، والدائرى المزدوج، والمتعرج، وجميع الأشكال الممكنة والتى نستطيع أن نسميها (الأشكال داخل الأشكال).



من هنا استخدم الفنانون فكرة الإطار فأحاطوا به عناصرهم لتأكيدها، أو جعلوه وسيلة ينتظم من خلالها بناء أشكالهم ويحكمون من خلالها تصميم العمل، وذلك من خلال اللعب على علاقة بصرية ناجحة ولها عطاؤها من الأساس، وهى العلاقة المتغيرة والحاضرة مسبقًا بين الإطار المرسوم داخل العمل، والإطار الفعلى سواء يضيفه الفنان بعد انتهاء العمل أو تحدده حدود العمل.

وبالعودة إلى تجربة عادل نجد أنه يمزج بين التسطيح والتجسيم؛ حيث يضع أحيانًا الأطر كمساحات هندسية مسطحة متتالية بيضاء مصمتة، ثم يضع الفنان فوقها كتل نحتية ذات ظلال قوية دون أن يسبب ذلك أى تغيير فى شكل المسطح، أو توجيه ركنيه الداخليين نحو العمق أو التقصير فى خطوطه وفقًا لمقتضيات المنظور الهندسى. كذلك قدم الفنان بدايات تجربة فى الكولاج مزج فيها بين العناصر الواقعية، التى وضع نسخ فوتوغرافية منها متراكبة ومتزاحمة فى كتلة شبه مستطيلة على خلفية مسطحة، وبين مساحات الفراغ المسطحة التى حرك فيها بعض تلك العناصر منفردة فأصبحت فى صورة متخيلة جديدة.

عادل مصطفى
رسم بالرصاص على الورق

أحمد أبو النصر .. لحظات عادية



يقدم المصور الشاب أحمد أبو النصر عدة أعمال يصور فيها مجرد لحظات عادية فى مواقف يومية لإنسان عادى، تارة وهو مستلقى فى الفراش، وتارة وهو يضع ملابسه، ومرة وهو يمشى، لكنها جميعًا توحى بأنه إنسان وحيد دائم التأمل لذاته، محيطه هو جدرانه الأربع؛ فهو يصور نفسه فى أماكن مغلقة ومن زوايا رؤية ضيقة، والمشهد الخارجى الوحيد فى الأعمال يصور فيه خطوته وهو يمشى فى الشارع من زاوية رؤية مرتفعة؛ فتتأكد فكرة هذا الانكفاء لعين إنسان لا ينظر إلى ما يواجهه، بل إلى ماتحت أقدامه، وترصد خطواته من أعلى.

ومن الغريب أن الشخص المصور لا يظهر وجهه فى معظم الأعمال، فهو دائمًا خارج الإطار، غائب عن المشهد، يظهر فقط جزء منه وربما يحمل هذا الاختيار موقفًا ما يطرحه الفنان، وهو يستخدم مجموعة أحادية من اللون لا تخرج عن مجموعة من الدرجات الرمادية الباردة، مع إضفاء مسحة من اللون الأزرق فى مساحات ضيقة من اللوحات، وهذه المجموعة من اللون تؤكد هالة الشحوب والانسحاب، التى فرضتها الحالات التى وضعها الفنان فى الأعمال الستة المقدمة.

أحمد أبو النصر
تصوير - زيت على توال

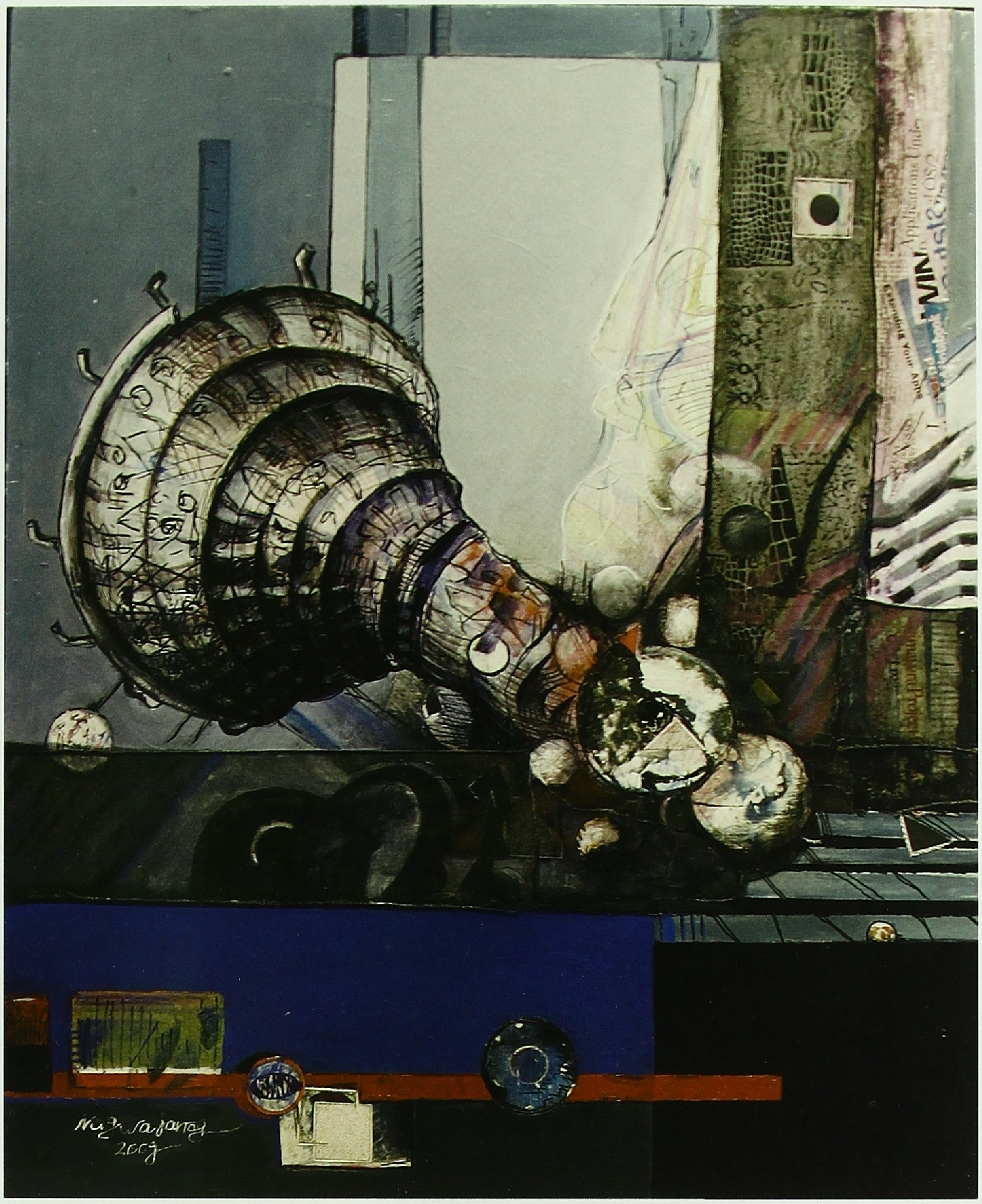


أسامة عبد المنعم .. متاهات الحياة المعاصرة

الحياة المعاصرة التى أدت إلى تشيؤ الإنسان واحتسابه رقم ضمن الأرقام ومحت عنه أى تفرد، تراجعت فيها قيمة الإنسان وأصبح لا يرى إلا كجزء من منظومة نفعية، ذاب الإنسان المعاصر وسط الزحام، تلك هى الرؤية التى فرضت وجودها على رؤيتى لأعمال أسامة عبد المنعم، فهو يقدم مجموعة من الأعمال بالأبيض والأسود تضم كلها مجموعات من البشر، تكون كل منها تشكيل بصرى خاص ككتلة مكتظة بالبشر، تسير فى مواكب أو موالد أو تقف فى تجمعات أو محطات، مرسومة بتفاصيل خطية وسط الفراغ المسطح الخالى من أى عنصر؛ فالناس مزدحمون فى مواقف متعددة وتحدد كتلة ازدحامهم شكل العمل الفنى، وعلاقة المشغول بالفراغ فيه، والتى وفق الفنان فى جعلها متزنة فى جميع الأعمال.

ولكن لا حضور مميز لأى فرد والوجوه خالية من الملامح، كل البشر مجرد خطوط متجاورة مرسومة من منظور فوقى، فتذكرنا الرسوم بمقولة ليفى اشتراوس التى مؤداها إنه كلما زاد الناس ازدحامًا واقترابًا، وقلت المسافات بينهم، أصبحوا أقل تحضرًا. إن الحضارة تفرض أن يكون بين الناس مسافات تتيح لكل منهم قدرًا من الحرية والخصوصية. حقيقة لم يعد بيننا مسافات للتحضر.

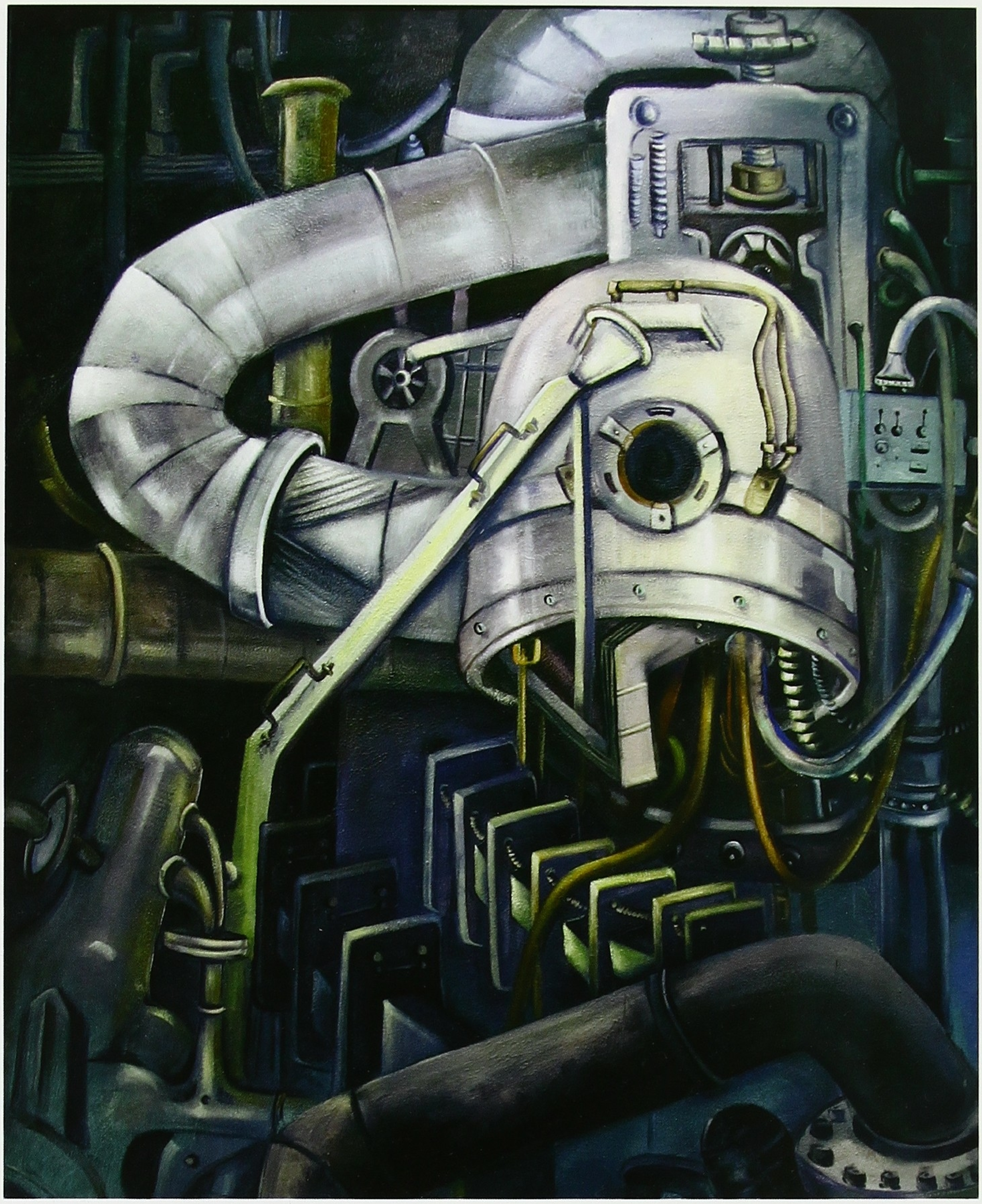
أسامة عبد المنعم
رسم ـ حبر شيتى على ورق



نجوى أبو فراج
تصوير - زيت على توال

نجوى أبو فراج .. الطبيعة الصامتة المعاصرة

غزت الآلة المشهد التصويرى فى أعمال الكثير من الفنانين، بداية من مقدمات الفن الحديث، وقد كان المصورون من أوائل من تأثروا بالبيئة التكنولوجية الجديدة للمجتمع العلمى والصناعى، فمقولات الفن الحديث ترجع فى دوافعها وفلسفتها وأسبابها غير المباشرة إلى التطور الذى شهدته المجتمعات الأوروبية مع الثورة الصناعية، الذى أثر على كل مناحى التجربة الإنسانية، فالتأثير البصرى المتولد عن نمط متكرر أصبح مألوفًا فى البيئة الآلية، وفى مواجهة هذه الآلات والأجهزة الجديدة بسطوحها الحادة وكتلتها الجامدة وأشكالها القوية تنبثق



نجوى أبو فراج
تصوير - زيت على توال

فى النفس رؤى جديدة. وقد أصبح التعبير عن هذا وترجمته إلى لغة تشكيلية من المهام الكبرى للفن الحديث.

وقد نجح الفنانون فى إعطاء رؤية كلية لهذا العالم الآلى و(التكنولوجى) تتناسب مع معطياته، يقول الفنان فيكتور فاساريللى: "إن مفهوم الفن وفلسفته سوف يخضعان لتبدل حاسم تحت تأثير تطور الآلة، والمطبعة، والراديو، والتليفزيون، ولسوف يُستبدل بالفنان المنعزل فى برجه العاجى كائن مثقف وعالم، وعلى الأقل شخص قادر على امتصاص الأحداث التى تجرى حوله، وسوف يتحول الفنان من مجرد مراقب وشاهد يتأثر بما يرى إلى مشارك واع، قادر على تقديم تركيبات جديدة يتجاوز بها الأطروحات الموجودة".

من هنا نجد عددًا كبيرًا من الفنانين يقتحمون قلب الآلة، محولين مفرداتها الدقيقة إلى صورة بصرية جميلة، مستفيدين من ذلك الإيقاع المحكم والمتنوع لأجزائها الداخلية، لقد أصبحت أجزاء الآلة هى عناصر الطبيعة الصامتة الجديدة للفنان الحديث، يستعيض بتروسها عن الورود والآلات الموسيقية وطبق الفواكهة والمفرش المخملى، تلك العناصر التى شغلت أعمال التصوير فى الفن سابقًا. ونجوى أبو فراج تقدم فى المعرض تجربة ترتكز على الآلة كمثير تكتشف جمالياته، وتصيغ منه عالمها الخاص فى عدة أعمال محكمة البناء، تستخدم فيها مهاراتها كمصورة فى صياغة اللون والضوء والمنظور؛ لتقدم عالم الآلة الصناعى البارد بصياغة إنسانية دافئة.

تجارب أخرى

ويحفل المعرض بتجارب كثيرة جديرة بالتوقف، وأتأمل هنا تجارب أصغر العارضين سنًا وهم ثلاث فنانات شابات خريجات هذا العام فى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية: إيمان شريف، وهى تقدم تجارب تعتمد على تصوير للمهملات المجمعة والملقاة على الأرض مستفيدة من الكتل، التى تشكلها الأكياس المختلفة خاصة أكياس القمامة السوداء، خاصة وهى تغرق أشكالها فى اللون الأبيض، الذى يضفى على تلك المهملات حالة صفائية تنسينا مصادرها الأولى، وهى بذلك ترى الأشياء بعين غير نفعية، وتعيد صياغتها بعين فنان قادر على تجاوز الرؤية المعتادة للأشياء.

بينما تقدم دينا شمس مجموعة أعمال ذات قطع رأسى طولى على أسطح من رقائق المعدن المصقول، وقد كان هذا اختيارًا مناسبًا من الفنانة الشابة؛ لكى تقدم من خلاله أعمالها التى كان المثير الأول فيها هو كابلات الكهرباء والأسلاك، صاغتها فى تكوينات ذات بناء تجريدى، تنوعت ما بين التصوير الواقعى المجسم لتلك العناصر، وبين التلخيص الشديد الذى وصل بها فى بعض الأعمال إلى مجموعة من الخطوط



دينا شمس
تصوير زيتى على توال

الدقيقة الملونة المتشابكة على خلفيات مسطحة اللون، أو ذات بريق معدنى نستحضر فيه وهج الصناعة والطاقة.

وتقدم سالى هارون حلولاً غير تقليدية لعناصر من واحة سيوة مثل: الحلى الفضية القديمة والأثواب التقليدية والحقائب اليدوية والمطرزات، وقد اتخذت قطعات غير متوقعة منها وتفاصيل قامت بتكبيرها أو تصويرها بميول وزاويا مختلفة، مما أضفى عليها حلولاً تجريدية رغم واقعيتها، وقد جعلت الوحدات الزخرفية الشعبية تخرج من طبيعتها المسطحة لتتحول بجوار التسطيح إلى مجسمات، وكذلك مدت خيوط النسيج المطرز عبر اللوحة مستفيدة من حسها التلقائى الجميل وألوانها البهيجة، وقد اتخذت بذلك مسارًا مخالفًا لمعظم زملائها الذين أخذوا بمفردات الحياة المعاصرة؛ لتملأ لوحاتهم وتعيد على أبصارنا مشاهد حياتنا اليومية.

ومن زاوية أخرى تناولت وفاء محمد "الشارع المصرى" بصخبه وازدحامه، وصورت مواقف من الشارع لجموع من البشر فى حركة دائمة، وقد غمرهم ضوء نهارى حاد، وظهر التنوع الكبير فى مرتادى الشارع المصرى، وبدت كأنها تقدم لقطات عشوائية من المدينة بتنافر قاطنيها والتى تعكس دائمًا قلب المجتمع، وقد استهوتها اللافتات والإعلانات العشوائية، التى تملأ الشوارع المصرية التى توضع متراصة كفسيفساء هجين من كل صوب تعلن عن كل شىء.

كانت هذه إشارات لبعض تجارب عرض "أول مرة"، الذى أصبح يحمل نبوءة جديدة للفن المصرى المعاصر كل عام، ويكشف تحولاً هادئًا وهادفًا فى مسار حركة الفن المصرى مستقبلاً.



سالى هارون
تصوير زيتى على توال



الموسيقى





هكذا يرقص التاريخ

د. عبد المنعم كامل

د. نيفين الكيلانى



خمسون عامًا بالتمام والكمال تحكى قصة شاب عشق الباليه، وحاول أن يشرب نهر تاريخ رقص الباليه كاملاً، سواء بالدراسة أو التدريب، و لم يضع أمامه إلا هدفًا واحدًا هو أن يحول التاريخ الذى نتحرك فى ساحته دون أن نراه إلى مشاهد حية تتحرك أمامنا على موسيقى خطوات فريق الباليه المصرى.

هذا هو موجز حياة هذا المتواضع الحازم، الواضح بالبساطة والقادر على فهم من أمامه بهدوء وسرعة، إنه عبد المنعم كامل.

مارش النصر



***

كانت بداية الباليه الاحترافى فى مصر مع إعلان تم نشره فى الصحف المصرية عام ١٩٥٨ عن قبول الدفعة الأولى من البنات والأولاد، ودفع هذا الإعلان العديد من الأسر المستنيرة والمتذوقة للفنون الرفيعة إلى إلحاق أبنائهم بمدرسة الموسيقى والباليه المصرية.

وعلى مدار خمسين عامًا من الباليه الأكاديمى المحترف فى مصر كان هناك جيل من الرواد حمل رسالة تعريف الجمهور المصرى بهذا الفن الرفيع، وما زال حاملاً هذه الرسالة حتى الآن.

وحدة الغناء والرقص فى عروض الأوبرا



منهم من سلك التدريس بالأكاديمية ومنهم من اتجه إلى الإخراج بعد العودة من البعثات الدراسية المختلفة؛ لاستكمال الدراسة العليا فى الفنون، وكان من بين الدفعة الأولى طالب قادته الصدفة إلى التقدم لاختبارات القبول بمدرسة الباليه، وهو د. عبد المنعم كامل، الذى ينتمى إلى أسرة مستنيرة تؤمن بأهمية الفن والرياضة فى تنشأة الأطفال، وكان من المعتاد فى ذلك تعليم أبناء الأسر الراقية الفنون والرياضة إلى جانب المناهج الدراسية التقليدية، وعن طريق الإعلان عن قبول الدفعة الأولى لتعليم الباليه تقدمت الأم لإلحاق بناتها بتلك المدرسة، لكنه لم يتم قبولهن لتخطيهم السن المطلوبة للقبول وهو تسع سنوات، إلا أن الخبير الروسى شاهد طفلاً يلهو بجانب والدته ويقوم بتقليد الحركات والتمرينات المطلوبة فى اختبارات القبول، فطلب اختباره وتقدم الطفل عبد المنعم كامل لاختبارات القبول، التى اجتازها بتفوق؛ حيث ساعدته المرونة التى اكتسبها فى التدرب على الجمباز وأكسبته مهارات ميزته عن أقرانه فى سن مبكرة، وأمام إصراره على الالتحاق بمدرسة الباليه وطلب المدرب الروسى وافقت الأم، لكن بشرط التفوق فى الدراسة المدرسية، وكانت لجنة الاختبار تتكون من مجموعة من الخبراء الروس إلى جانب نيللى مظلوم، صاحبة أشهر مدرسة خاصة لتعليم الباليه آنذاك، والفنان محمود رضا مؤسس فرقة رضا للفنون الشعبية فيما بعد.

مشهد الحاشية فى قصر أمنيرس



وهكذا تحققت أول خطوة فى حلم الطفل عبد المنعم كامل بالوقوف على خشبة مسرح دار الأوبرا؛ ففى نهاية العام الدراسى الأول أقامت مدرسة الباليه أول حفل لها على دار الأوبرا المصرية، وكان عبارة عن عرض للتدريبات التى قام بها الطلاب طوال فترة الدراسة، وقد عبَّر عنها د. عبد المنعم كامل قائلاً: "تولد لدى الإحساس بالانتماء لهذا الفن مع أول خطوة لى على المسرح".

ورعت الأم هذه الموهبة المبكرة وتحمست لها كثيرًا وساعدته على تحقيق حلمه، وكان دائم الحضور لحفلات الأوبرا المتنوعة وخاصة موسم الباليه الروسى.

وفى السنة التالية للدراسة حضرت فرقة البولشوى إلى مصر، وتم اختياره مع ثلاثة زملاء آخرين هم: رضا شتا، طارق صالح، وصفوت عبد الملك؛ للاشتراك فى تقديم باليه "بحيرة البجع"، وكانت بطلتا العرض "جالينا أولانوفا" و"مايا يليسيسكايا" اللتين كانتا من أساطير عالم الباليه.

وفى السنة الرابعة شارك مع فرقة "باليه سيبيريا الجديدة" فى تقديم بعض الرقصات فى باليه "كسارة البندق".

ومع كل عرض يقف فيه على خشبة المسرح يتعمق بداخله الإحساس بمسئوليته تجاه هذا الفن، وتتملكه الموهبة فالمبدع الحقيقى لا يتخلى عن حلمه. ووقتها حدد مستقبله وأدرك أنه لا يستطيع أن يكون فى مكان آخر، وفى

حنان الجندى فى دور أمنيرس



كل عام مع الحفل السنوى الذى بات ينتظره ويعد له طوال العام يزداد الرصيد الفنى والنفسى فى الارتباط بفن الباليه وخشبة المسرح التى هى بمثابة المعبد للكاهن.

وفى العام الخامس للدراسة استطاعت مدرسة الباليه تقديم الفصل الثانى من باليه "بحيرة البجع" كاملاً، وقام عبد المنعم كامل بدور البطل وهو الأمير آلبرت، وعلية عبد الرازق بدور البطلة أوديت البجعة البيضاء.

ومع قدوم شتاء ١٩٦٦ قدَّم أول عرض باليه متكامل وهو باليه "نافورة باخشى سراى"، قام عبد المنعم كامل بالدور الرئيسى بالتبادل مع رضا شتا، وقدمت دور زاريما علية عبد الرازق بالتبادل مع ديانا حقاق، والأميرة البولندية ماجدة صالح بالتبادل مع مايا سليم، وقدم هذا العرض تحت رعاية د. ثروت عكاشة مؤسس أكاديمية الفنون، وحضر الحفل الزعيم الراحل جمال عبد الناصر وأنعم بالأوسمة من الطبقة الأولى على الراقصين، وسلطت الأضواء الإعلامية على هذا الفن الرفيع ودعمته كثيرًا.

وتخرجت أول دفعة عام ١٩٦٩ وسافر عبد المنعم كامل إلى الاتحاد السوفيتى ضمن أول بعثة تعليمية



شخصية بطلب من الخبراء السوفيت، وطلب منه دراسة الإخراج أو تدريس الباليه الكلاسيكى فى المرحلة العالية، لكن كانت آماله الجمع بين الرقص والدراسة وهو ما لم يكن مسموحًا به كنظام دراسى؛ فبدأ بتعلم قواعد اللغة الروسية ونقل دراسته إلى لينинجراد؛ حيث المدرسة الأكاديمية لتعليم الباليه والتى يتخرج منها نجوم مسرح البولشوى، فقد عرف عنها قوتها فى تعليم قواعد تدريس الباليه الكلاسيكى وتميز خريجيها.

وبدأ الدراسة ببرنامج مكثف لمدة شهرين للاشتراك مع فرقة "كيروف" بلينينجراد فى تقديم موسمها الفنى، وشارك فى باليه "جيزيل" و"باخشى سراى" و"كسارة البندق" مع الباليرينا الأشهر فى ذلك الوقت، وهى "سميناكا" الحاصلة على أول جائزة دولية فى الباليه وهى فى سن السابعة عشر.

واهتم عبد المنعم كامل بالأداء العملى على المسرح؛ فقام بتحويل البعثة إلى نظام المراسلة، الذى يسمح له بالانتظام فى التدريبات العملية والتفرغ أطول وقت ممكن للأداء العملى على المسرح، وشارك مع فرقة القاهرة عند عودته عام ١٩٧١ فى العديد من العروض مثل: باليه "دون كيشوت" مع ماجدة صالح، وقاد أوركسترا

مشهد الاستعداد للحرب



القاهرة السيمفونى الأوزباكستانى المايسترو "مختار آشرفى"، وسافرت فرقة باليه القاهرة إلى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٧٢ وقدمت باليه "دون كيشوت" و"جيزيل" على مسارح عديدة مثل: البولشوى وكيروف وطشقند وسيبيريا الجديدة، وفى نهاية الجولة قدمت عرضًا خاصًا على مسرح الكرملين.

وبعد إكمال دراسته فى الإخراج قدَّم أول عمل له، وهو باليه "الصمود" لأول مرة على مسرح جامعة القاهرة فى شتاء ١٩٧٢ موسيقى مختار آشرفى، وهى عبارة عن قصيد سيمفونى لم يكتب خصيصًا للباليه، استمع إليه عبد المنعم كامل وطلب من المؤلف السماح له بتقديم عمل على تلك الموسيقى فأعطاه المدونة الموسيقية الأصلية، التى كتبها بخط يده لهذا العمل وقاد بنفسه أوركسترا القاهرة السيمفونى فى أول عرض، ويعتبر باليه "الصمود" أول عمل يعبر عن إرهاصات التيار القومى فى فن الباليه؛ حيث عبَّر عن صمود الشعب المصرى فى نهاية فترة الستينيات من يونيو ٦٧ ومرورًا بسنوات حرب الاستنزاف، وقد عمل جميع القائمين على هذا

الرقص تعبيرًا عن الإنتصار



العمل بحماس بالغ، وهو بمثابة رد فعل للفنان تجاه الهزيمة فى ذلك الوقت.

ويتكون القصيد السيمفونى لباليه "الصمود" من ثلاث حركات موسيقية؛ عبَّرت الحركة الأولى عن صدمة الشعب المصرى بالهزيمة فى حرب يونيو ٦٧.

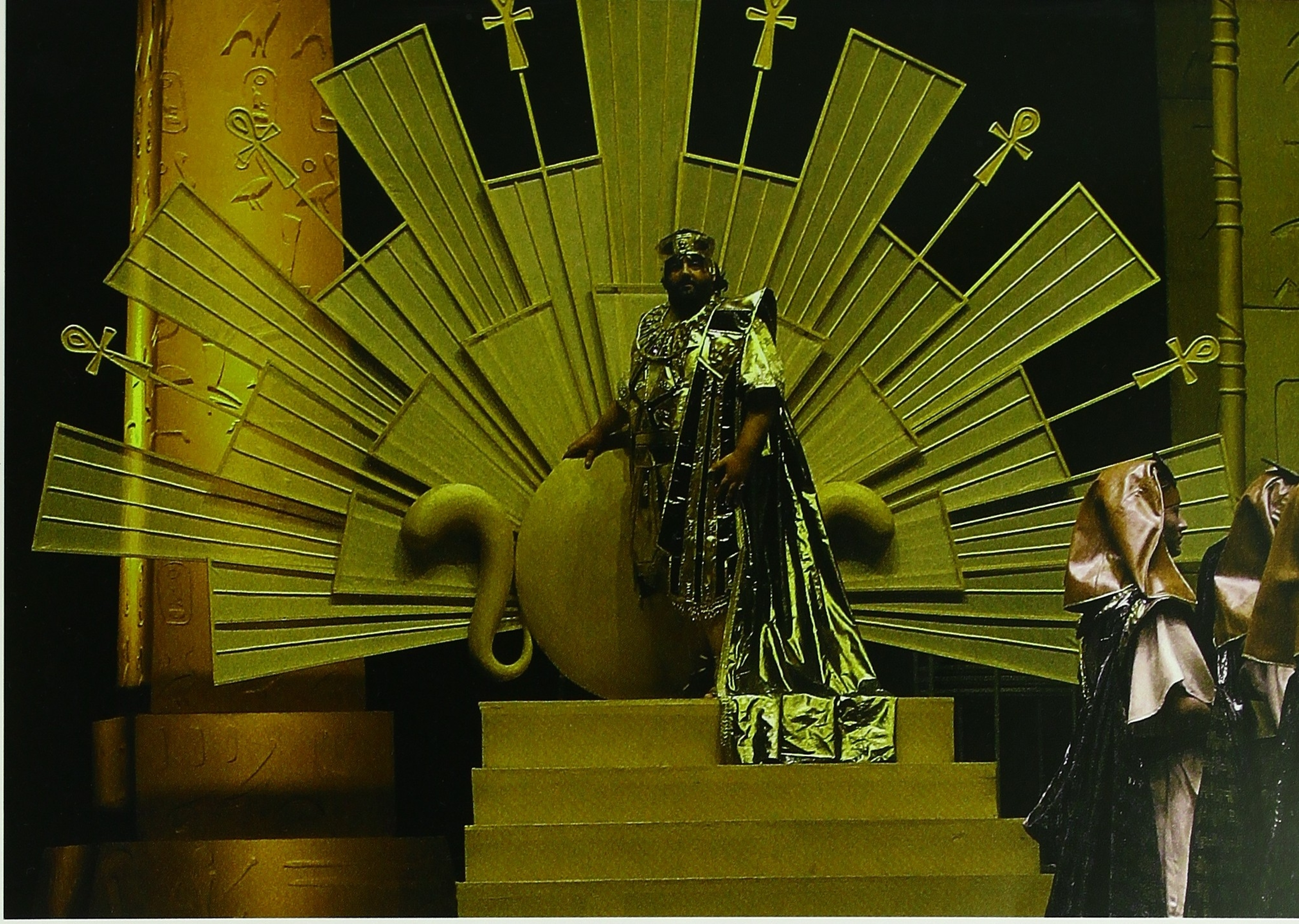
والحركة الثانية عن مرحلة من الوجوم والحزن، الذى خيم على الشعب فى ألحان حزينة ومتكررة.

أما الحركة الثالثة فعبَّرت عن الصمود والتحفز والاستعداد للمعركة فى تصاعد موسيقى سريع ومتلاحق.

أما الباليه فقد قدم فى ثلاث لوحات:

الأولى لوحة تمثل سعادة الشعب المصرى بالحياة فى شكلها الطبيعى من خلال البطل والبطلة ومجموعة الشباب.

الثانية مثلت الهجوم على المكان، الذى ينعم أهله بالسلام وهو يرمز إلى الوطن، وتنتهى هذه اللوحة بالهزيمة واحتلال المكان.



أما الثالثة فعبَّرت عن حماس البطلة، وهى رمز لمصر وتحفيزها للشباب على العمل من أجل النهوض واستعادة أرضهم، وتنتهى اللوحة بمشهد تمجيدى يعبر عن لَمِّ الشمل والاستعداد للمعركة.

وفى الموسم الفنى لشتاء ١٩٧٤ تم إعادة عرض باليه "الصمود" مع إضافة مشهد رابع يمثل الانتصار فى حرب أكتوبر المجيد عام ١٩٧٣؛ حيث اتصل عبد المنعم كامل بمختار آشرفى المؤلف الموسيقى، وطلب منه كتابة حركة موسيقية رابعة للقصيد السيمفونى تمجد انتصارات الحرب، وقدم على مسرح جامعة القاهرة باسم "الوطن – الصمود".

وقدَّم خلال مشواره الفنى العديد من الأعمال القومية والعالمية؛ فبعد باليه "الصمود" قدَّم عملاً جماعيًا اشتركت فيه جميع فرق الأكاديمية الفنية، وهو أوبريت "عيون بهية" موسيقى جمال سلامة فى شتاء ١٩٧٥ على مسرح البالون، واستمر تقديمه قرابة ثلاثة شهور.

وسافر بعد ذلك إلى إيطاليا لاستكمال دراسته للحصول على درجة الدكتوراه فى الفنون، وتخصص فى إخراج الباليه، إلا أنه لم يتنازل عن الوقوف على خشبة المسرح فشارك فرقة "لاسكالا دى ميلانو" فى مواسم فنية عديدة، قدَّم من خلالها عدة أدوار مهمة مثل: "جيزيل" و"روميو وجوليت".

وبعد انتهاء بعثته وحصوله على الدكتوراه فى الفنون من إيطاليا عاد إلى القاهرة؛ لينضم إلى أعضاء هيئة التدريس فى المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون ومديرًا فنيًا لفرقة باليه القاهرة، التى أصبحت ضمن فرق أكاديمية الفنون بعد احتراق دار الأوبرا المصرية.

تمجيد راداميس احتفالًا بالنصر



وقدمت فرقة باليه القاهرة آنذاك مجموعة من المواسم الفنية على مسارح الجمهورية والبالون وقاعة سيد درويش، منها ما هو إعادة إخراج لربوتوار الباليه العالمى مثل: "جيزيل" و"دون كيشوت" و"كارمن" و"كوبيليا".

ومع افتتاح المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا) فى أكتوبر ١٩٨٨ قدمت فرقة باليه القاهرة ضم الموسم الفنى للأوبرا باليه " أوزيريس" موسيقى جمال عبد الرحيم – تصميم وإخراج عبد المنعم كامل، ثم فى عام ١٩٩١ انتقلت فرقة باليه القاهرة إلى دار الأوبرا المصرية كإحدى الفرق الفنية التابعة لها، وشغل د. عبد المنعم كامل منصب المدير والمشرف الفنى على فرقة باليه الأوبرا، ثم رئيسًا للبيت الفنى فرئيسًا لمجلس إدارة المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا) حتى الآن.

وعلى الصعيد القومى قدَّم العديد من الأعمال التى تعبر عن القومية المصرية، وذات عناصر مصرية خالصة من حيث الفكرة والمضمون والعناصر الفنية المختلفة مثل: "خطوات مصرية" موسيقى عطية شرارة و" أوزيريس" موسيقى جمال عبد الرحيم، ورؤية جديدة لأوبريت "الليلة الكبيرة"، وباليه "النيل" موسيقى عمر خيرت. ونتناول باليه "النيـل" بالتحليل والعرض، لما لهذا العمل من أهمية من حيث الشكل الفنى والمضمون؛ حيث يتعرض لقضية مهمة فى مجتمعنا، وهى التحولات التى توالت على المجتمع وتأثيرها على القيم والمبادئ، التى ميزت حضارة هذا الشعب عبر آلاف السنين، والتى رمز إليها فى الباليه بالنيل نظرًا لمكانته فى الحضارة المصرية القديمة؛ حيث يشكل رمز الاستقرار واستمرار الحياة، ويوضح أهمية بذل الجهد لتحقيق أسباب العيش، ويجسد الباليه من خلال مجموعة من المشاهد تحول أنماط السلوك الإنسانى فى

رقصة ثنائية بين البطل والبطلة

المجتمع؛ حيث صارت المادة هى القيمة السائدة وتباعدت القيم الأصلية، ويطرح سؤالاً مهمًا ماذا نفعل كى لا تزداد الهوة؟ فقد نضبت مياه النيل وهى الرمز للقيم الإنسانية وبخلت علينا الأرض فحتمًا لابد وأن نستعيد اهتمام الجميع للعودة إلى منظومة القيم المرتبطة بثقافتنا.

كتب عمر خيرت موسيقى باليه "النيـل" عام ١٩٨٨ بالتعاون مع د. عبد المنعم كامل، وقدمته فرقة أوبرا باليه القاهرة على مسرح دار الأوبرا المصرية لأول مرة عام ١٩٩٠، وقدم عمر خيرت العديد من الموسيقى التصويرية المميزة لمجموعة كبيرة من الأعمال الدرامية المختلفة، وكانت له تجارب لاحقة فى كتابة موسيقى الباليه؛ حيث قدَّم موسيقى باليه "العرافة" و"العطور الساحرة" عام ١٩٨٩، وقدم القصيد السيمفونى وبانوراما العبور وانطباعات موسيقية عام ١٩٩١ والرابسودية العربية عام ١٩٩٢، ونجح نجاحًا كبيرًا فى توظيف الآلات الإيقاعية إلى جانب آلات الموسيقى الغربية لأداء الألحان الشرقية من خلال استخدامه للسلم الخماسى فى معظم أعماله.





باليه النيـل

قدم باليه "النيـل" فى تسعة مشاهد:

المشهد الأول:

وهو عش الطائر؛ حيث يبدأ الطائر الجارح يومه وتتجمع حوله الطيور.

المشهد الثانى:

شارع المدينة، ونرى لوحة واقعية مجسدة على خشبة المسرح؛ حيث يذهب الجميع إلى أعمالهم ويظهر شاب يملؤه التفاؤل وفتاة تحاول أن تشق طريقها وسط الزحام.

المشهد الثالث:

يصور مكتب العمل، وفيه حشد من الناس الباحثين عن فرص العمل، وبينهم الشاب والفتاة أبطال العرض.

المشهد الرابع:

يتم فيه التعارف بين الشاب والفتاة ويتكرر لقاؤهما، وتتقارب الشخصيات ويتم زواجهما.

اموناصرو وعايدة فى الأسر

آريا غنائية تجمع بين الملك وراداميس وعايدة

المشهد الخامس:

يبدأ الشاب فى إهمال عمله وسرعان ما يفقد وظيفته، أما المرأة فترتقى سلم النجاح و(يتدخل الطائر الجارح لإفساد العلاقة بينهما، ويجسد الطائر بعض الصفات غير الحميدة فى النفس البشرية) ويظهر ذلك فى رقصة ثنائية بين الفتاة والطائر.



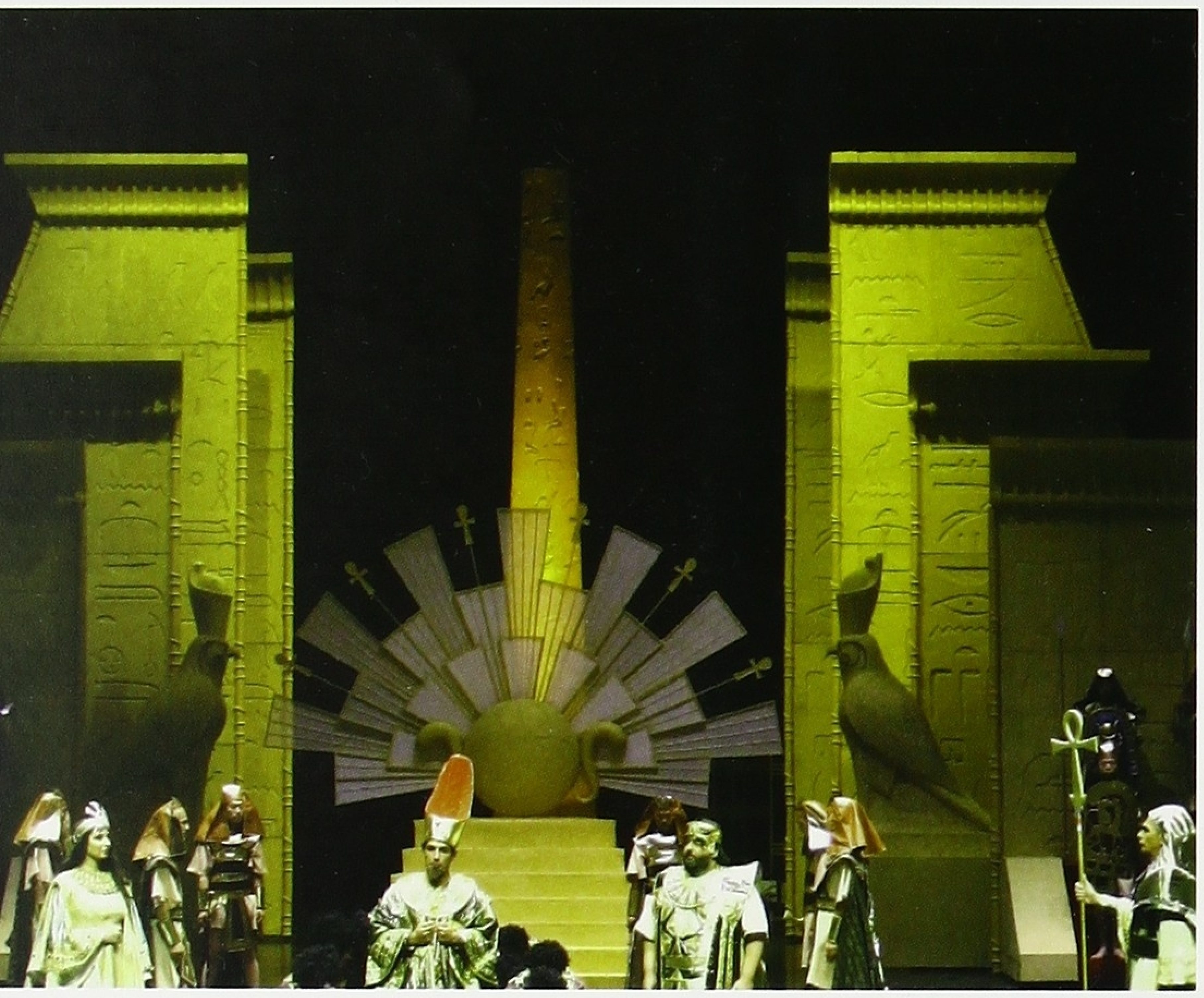
المشهد السادس:

يصور الحياة الأسرية؛ حيث تنجب الزوجة وتشغلها الهموم عن الاهتمام بزوجها، فيشعر بالوحدة وينصرف تاركًا المنزل.

يطير الطائر مظهرًا نجاحه فى تفريق الأسرة وهدم حياتها.

المشهد السابع:

تستمر رحلة الحياة ويحاول فيه الرجل أن يعود إلى أسرته، لكنه يفشل ويفقد الأمل فى استعادة مكانته داخل الأسرة، ويشعر باليأس والإحباط.



المشهد الثامن:

يجسد الصراع بين اليأس والأمل برقصة ثنائية بين الطائر الجارح والرجل، وينجح الطائر فى تحقيق هدفه بالتفريق بين الرجل والمرأة والسيطرة على الأسرة.

المشهد التاسع:

يمثل الرفض؛ حيث تدرك المرأة هدف الطائر وتقاومه رافضة الاستسلام، وأمام صلابتها وإصرارها يفقد الطائر قوته، ويجتمع شمل الأسرة مرة أخرى.

وامتاز أسلوب د. عبد المنعم كامل فى الإخراج باستخدام الرمزية للتعبير عن قضايا واقعية وملموسة فى حياتنا العادية، وجمع بين مشاهد تحتوى على التضاد مثل الطائر الجارح، الذى مثَّل الرمز للصفات البشرية غير الحميدة، بينما جسدت الأسرة شريحة من المجتمع وأظهر من خلال العلاقة بين أفراد الأسرة التحولات التى ظهرت فى المجتمع.

وينتمى باليه "النيل" إلى فئة الباليه المعاصر، الذى يعتمد على أصول المدرسة الكلاسيكية فى الأداء المتطور الذى بدأ مع بدايات القرن العشرين، وهو يمثل تطور الاتجاه القومى فى فن الباليه فى مصر، الذى بدأه د. عبد المنعم

كبير الكهنة يعلن خيانة راداميس



كامل مع باليه "الصمود"، ثم "عيون بهية" اكتمالاً بباليه "النيـل"، معبرًا عن حس وطنى مرهف لفنان موهوب.

***

وتعتبر تجربة الإخراج لعروض الأوبرا المختلفة، التى قدمها د. عبد المنعم كامل إضافة جديدة إلى تراثه الفنى؛ حيث يختلف إخراج الأوبرا عن إخراج عروض الباليه كثيرًا؛ من حيث كون عرض الأوبرا يعتبر عرضًا دراميًا موسيقيًا متكاملاً يحتوى على عناصر فنية مختلفة ومجتمعة؛ فالدراما الموسيقية تتطلب إلى جانب التمكُّن من الأداء الأوبرالى الصوتى التعبير الدرامى المناسب والأداء الحركى المتوافق مع الغناء، وهو ما يمثل صعوبة لمغنى الأوبرا، كما يتضمن عرض الأوبرا بعض الرقصات، سواء كانت شعبية أو تاريخية أو باليه كلاسيكى، بما يتوافق مع المضمون الدرامى، وتتداخل فى النهاية تلك العناصر فى نسيج فنى واحد يدل نجاحه على مهارة وتمكُّن المخرج، الذى هو بمثابة القائد للعمل الفنى ككُل.

وقد قاد عبد المنعم كامل بمهارة فريق العمل فى أكثر عروض الأوبرا شهرة عالمية وصعوبة فى الإخراج وهى أوبرا "عايدة".

عايدة على ضفاف النيل



ولأوبرا "عايدة" مكانة خاصة فى قلوب عشاق الأوبرا فى مصر والعالم؛ فهى مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالحضارة المصرية؛ حيث كتبها "ڤيردى" استلهامًا من التراث الفرعونى لمناسبة خاصة، وهى افتتاح قناة السويس فى عهد الخديوى إسماعيل، إلا أنها لعدة أسباب فنية لم تقدم فى الافتتاح، وقدمت لأول مرة على مسرح دار الأوبرا المصرية فى الرابع والعشرين من ديسمبر ١٨٧١ بقيادة المايسترو الإيطالى "بوتيزينى".

ليكتب لها الميلاد على أرض مصرية، ثم قامت بأول رحلة لها إلى إيطاليا فى فبراير ١٨٧٢؛ ليسجل التاريخ أول ظهور على مسرح "لاسكالا" بميلانو، الذى يعتبر ركنًا من أركان الثقافة والفنون فى أوروبا.

وتوالى تقديم عايدة على مسارح الأوبرا العالمية، وتعتبر الأدوار الرئيسية فيها هى المحك الأساسى لمغنى الأوبرا فى العالم.

وقدمت أوبرا "عايدة" فى مصر ضمن البرنامج الفنى لفرقة الأوبرا المصرية بعد توقف دام عدة سنوات فى أعقاب حريق الأوبرا الشهير، إلا أن أبرز تلك العروض وأشهرها، التى أقيمت عند سفح الأهرام بدءًا من عام ١٩٨٧ للمخرج الإيطالى "ماورو بولونينى"، وقد ساعده فى الإخراج عبد المنعم كامل فى أول تجربة له فى إخراج الأوبرا.

تنصيب راداميس قائداً للجيوش



وأعيدت أوبرا "عايدة" بالأقصر ١٩٩٤ للمخرج "فينوريو روسى"، ثم عام ١٩٩٧ للمخرج "أتيليو كولونيللو"، وقد قام عبد المنعم كامل بمساعدتهما فى الإخراج كمساعد أول، إلى أن قام بنفسه بأول إخراج متكامل لأوبرا "عايدة" بالهرم عام ١٩٩٨، ١٩٩٩، الذى صنَّفه نقاد الأوبرا على أنه أهم عمل فنى يختتم به القرن؛ لما يتميز به العرض من ضخامة الإنتاج وحداثة الرؤية الفنية التى قدم بها العمل؛ حيث تم الاستغناء عن عناصر الديكور التقليدية المعتادة وكواليس المسرح والستارة الأمامية، وحل محلها الخلفية اللانهائية، بدءًا من "أبو الهول" وحتى الأهرامات الثلاثة، التى قامت بدور أساسى فى العرض كبانوراما حقيقية تم توظيفها؛ لتخدم المشاهد المختلفة فى الأوبرا عن طريق التقنيات الحديثة للإضاءة، وأصبح الموقع الأثرى بمثابة امتداد لخشبة المسرح، وخاصة فى مشهد مارش النصر الشهير، الذى امتد فى منظر مهيب للخيالة والأسرى والجنود، هبوطًا من الأهرامات وحتى موقع خشبة المسرح.

أمنيريس فى مشهد فردى

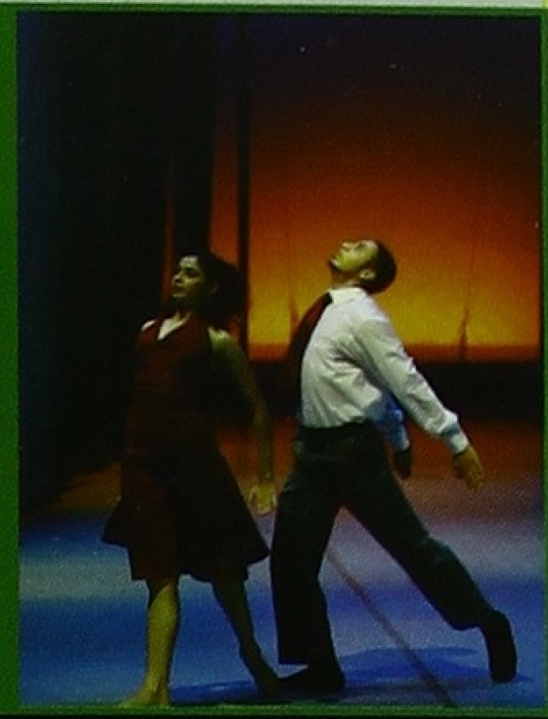


أما فى المشهد الختامى للأوبرا؛ فقد اعتاد الجمهور على سماع الآريا الختامية للعرض بين عايدة وراداميس وهما داخل المقبرة دون رؤيتهما، أما فى عرض "عايدة الأهرامات"؛ فقد حول المخرج عبد المنعم كامل المسرح إلى مقبرة فرعونية من الداخل، وتم توظيف جدران المعابد المحيطة بالمسرح كديكور طبيعى، أعطى المشاهد الإحساس بمشاركة الحبيبين داخل المقبرة، وأحدث حالة من التعاطف الإنسانى الشديد بين الجمهور وعايدة وحبيبها راداميس.

وقد حظى هذا العرض بنجاح باهر، وأعيد تقديمه فى بكين بمناسبة افتتاح دار أوبرا بكين بفرقة الأوبرا المصرية، وفرقة باليه القاهرة بقيادة المايسترو المصرى نادر عباسى فى يوليو ٢٠٠٨.

ويُعد د. عبد المنعم كامل مخرج الباليه الوحيد فى مصر، الذى قام بتجربة إخراج الأوبرا إلى جانب قيامه بإخراج وإعادة تقديم مجموعة كبيرة من عروض الباليه المصرية والعالمية.

مناظرة غنائية بين الغريمتين أمنيريس وعايدة



عندما تقتل الغيرة حق الحب

تصوير: محمد مسعد

منير عامر



حين بدأت فرقة الرقص الحديث المصرية عرضها عن "عطيل" اندهشت للحظة؛ لأن "الغيرة" التى تشكل جوهر بطل العرض، قد لا تتناسب مع مخرجة العرض ابنة الشمال الإسكندنافى؛ فهى "مارى برولين تانى"، التى ولدت فى السويد وترأس فرقة فى الدنمارك، وزوجها هو مصمم الإضاءة لهذا العرض، فضلاً عن أنه يعمل مديرًا فنيًا لفرقتها الخاصة بالسويد، ولكن قدرة التدريب الهائلة التى أتقنها أعضاء الفرقة هى التى وضعت فاصلاً بين دهشتى من فرط دفء الحركة، وهدوء الإخراج القادم من الشمال البارد.

وتذكرت على الفور رواية الروائى الكبير فتحى غانم "الساخن والبارد" وهى عن قصة حب بين مصرى يسافر إلى السويد، فيقع فى هوى امرأة هادئة المظهر تمامًا حتى تكاد أن تتهمها بالبرود، لكنها شديدة الصخب من فرط دفء الأعماق.



وبذلك لم يعد هناك داع لاستمرار الاندهاش من فرط تزاوج دفء الراقصين مع التجريد الهادئ، الذى شاءت "مارى برولين" أن تنظر به إلى جوهرة من جواهر الفن على مستوى الكون، وأعنى به مسرحية "عطيل" لشكسبير. هذا الذى أوغل فى النفس البشرية بعمق شديد الخصوبة، وهو من سبق فى ذلك أساطين العلم، الذى نشأ من بعده بقرون، وأعنى به الطب النفسى وعلم النفس.

وهكذا صار أمامنا فى افتتاح مهرجان الرقص الحديث العاشر، تجربة فريدة، هى تزاوج الشمال الأوروبى شديد البرودة، مع دفء أجساد الفرقة المصرية لهذا الفن الذى قفز فوق الباليه التقليدى، وصار معاصراً بما يكشف للإنسان حقائق أيامه وزمانه.

الصراع بين برودة الشمال ودفء الجنوب
فى رقصة ثنائية لعطيل وديدمونة

وبدأ من حقنا أن نلمس - نحن المشاهدين - فى حركة الرقص ما يحول واحدة من أصعب مسرحيات



شكسبير إلى حركة وضوء ولون، واستطاعت مصممة العرض أن ترسم بالأجساد ما يصعب على عديد من فرق المسرح أن تعبر عنه بكل طاقات الأداء المسرحى، فضلاً عن أن الممثل حين يؤدى دورًا فى مسرحية لشكسبير، إنما يملك بجانب حركة الجسد، نص الشعر المبدع الصافى الذى صاغه هذا العبقرى الفريد، أما كيف يتحول الشعر إلى حركة لا كلمات فيها، فتلك هى معجزة الرقص الحديث.

كان من السهل اليسير أن تلمس بعيونك على خشبة مسرح دار الأوبرا كيف ازدحمت أجساد الراقصين والراقصات بهذا الدفء الخلاب من شعر شكسبير، وحولته إلى موسيقى نابضة بالحركة لا بالحروف والكلمات، ويمكنك بقليل من الانتباه أن ترى ليونة الرقصات أو خشونتها وهى تعبر عن المشاعر، وسط موسيقى من الضوء العازف بالألوان؛ حتى الأزرق المثلج صار أكثر دفئًا مما نتوقع، وهذا ما أراده هانن أولاف مصمم الإضاءة وزوج مخرجة العرض.

***

وموضوع مسرحية عطيل لا يتوقف عند الغيرة الساذجة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى مدى رؤية كل إنسان لغيره أو لمن يتعامل معهم.

التشكيل بالجسد
إحدى سمات الرقص الحديث



فإذا كانت الغيرة هى الضعف الساخن للبشر جميعًا، فهى بجانب ذلك تكشف عن عنصرية يدعى بها أى إنسان تمايزه عن غيره، بسبب اللون أو العقيدة أو غير ذلك من تجارات أهل التعصب والجمود.

ولعل كل من قرأ أو شاهد نص عطيل كما كتبه شكسبير، يعلم الحقيقة الأولى عن تلك القصة، فهى مأخوذة من نص شعبى إيطالى منشور فى كتاب بعنوان "مائة حكاية" للكاتب الإيطالى "جيرالدى تشينتيو"، وتاريخ نشر الكتاب هو ١٥٦٥؛ أى قبل أن يكتب شكسبير مسرحيته بقرابة أربعين عامًا. ولم يكن هناك ترجمة إنجليزية لكتاب الحكايات ذاك، لكن الحكاية وصلت إلى شكسبير بطريقة يقول عنها الدارسون لأدب هذا الخالد "إن تفاصيل القصة إما أن تكون قد وصلته عن ترجمة بالفرنسية أو بطريقة لم يهتد إليها أحد".

والحكاية أن فارسًا مغربيًا أسود البشرة من أبناء العائلات الكبيرة فى المغرب تم أسره بواسطة أهل البندقية، وتم افتداؤه أيضًا، وفضل المقاتل المغربى أن يعيش فى البندقية، وكانت فى أيامها دولة مهابة، وذات تحضر شديد، وثراء فادح، لكنها ككل الممالك كان لها من الأعداء الكثير، فضلاً عن أن ممتلكاتها الشاسعة احتاجت إلى طاقات من المقاتلين الأذكياء، وكان "عطيل" هو واحد من هؤلاء المقاتلين، بل كان يفوقهم جميعًا فى الشجاعة والقدرة على التخطيط.



وفى الحكايات دائمًا لابد أن توجد بطلة ذات جمال خلاب، وهكذا روت الحكاية عن ديمدمونة الحلوة المتألقة فى قصر من قصور المدينة، وابنة واحد ممن يهتز لسطوته العديد من الرجال.

وحدث أن اهتز قلب ديمدمونة لسلطان الهوى، هذا السلطان الذى أرسل كيمياءه عبر العيون بين عطيل وديدمونة؛ ليتأكد التواصل العاطفى، فلا تستطيع أسرتها منعها من الزواج منه، خصوصًا وأنها هربت معه، ولم يكن هناك مفر من الاعتراف بعناق "النعجة البيضاء بالثور الأسود"، وكان هذا مثار دهشة كبار العائلات بالبندقية، خصوصًا وأن العديد من الرجال المناسبين للاقتران بها كانوا يقفون على باب قصر والدها، ولكنها آثرت هذا الأسود الذى نال من المجد ما تتحدث به البندقية فى الشجاعة والإيثار، ولكن اللون الأسود يقف فى أذهان أهل البندقية وضمائرهم حائلاً بينهم وبين قبول تلك الزيجة.

وبعد فترة من القيل والقال، صمت الناس عن سيرة الفارس الشجاع المقدام، وحبيبته التى صارت زوجته ديدمونة، لكن الحكاية انفجرت من جديد بعد أن حدث ما يثير خروجها من تحت تراب الأيام.

فقد أحس قادة البندقية أن هناك عدوانًا قد يقع على جزيرة قبرص، وهى واحدة من الجزر التابعة للبندقية؛ لذلك صدر الأمر لعطيل وهو القائد الشجاع أن يصحب فيلقًا من المقاتلين إلى هناك؛ كى يتردد من يفكرون فى العدوان قبل أن يقدموا عليه، ولأن عطيل لا يستطيع أن يرفض طلبًا لشرف الدفاع عن البندقية وممتلكاتها، أسرع بتنفيذ الأمر الصادر إليه بالتوجه إلى قبرص.

ولأنه لا يطيق الفراق عن الحبيبة الزوجة قرر أن يصحبها معه، وركب مركبًا بمفرده، وتركها فى المركب الثانية مع الضابط الذى يثق فيه.

وكان الرجل الثانى فى تلك الرحلة هو ياجو، حامل العلم، وهو من كان يرنو منذ زمن إلى ديدمونة كحلمه الشخصى، تمناها لنفسه، لكنها فضلت عليه ذلك المقاتل المغربى الأسود.

ولأن عيون الحسد تلمع دائمًا بالتآمر؛ لذلك اتخذ ياجو من تلك الرحلة فرصة كى يزرع الشر إلى نهايته. فهاهو يهمس لعطيل بأن زوجته تستلطف الضابط الثانى فى الفيلق، هذا ما جاء فى الحكاية الإيطالية، فهو من تمنى أن تكون ديدمونة له، لكنها رفضته بشكل قاطع وغير مهين، وظن ياجو أنها واقعة فى هوى واحد من الضباط العاملين تحت قيادة عطيل، وفسرت له كراهيته لديدمونة أنها لم ترفضه سوى لأن لها عشيقًا خفيًا ليس هو عطيل كما هو الواقع.

وما أبشع الحياة فى ظل آلام حب يلح على الرجل، لكنه حب بلا مستقبل؛ ولذلك كان لابد من الانتقام، وكان الوجود مع عطيل فى القارب نفسه فرصة لزراعة الشكوك.



وطبعًا ما إن يستقر الفيلق المقاتل فى قبرص حتى يأتى أمر ترتيب الجنود، ولأن الضابط المكلف بتلك المهمة يريد كل شىء على أكمل وجه؛ لذلك يجد جنديًا قد تراخى أو أخطأ فيعاقبه بعنف، وهو عنف لا يرضى عنه عطيل؛ فيقرر إعفاء ضابط الفيلق من مهمته، وهى مكانة رفيعة، من يغادرها يشعر على الفور بأنه نال عقابًا شديدًا.

ولأن هناك من يترصد عطيل شخصيًا وهو ياجو، لذلك يتحين الفرصة ليصطاد أكثر من طائر طيب بطلقة شريرة واحدة.

استعطاف ديدمونة لعطيل

وهاهو ياجو يستمع إلى الحكايات والروايات عن الضباط المفصول من مهمته أراد أن يسترحم عطيل عن طريق ديدمونة، فيوصى ياجو طفلاً بأن يسرق منديل ديدمونة الذى يعلم أن عطيل هو من أهداها إياه، ويلقى المنديل فى بيت الضابط المفصول، ويحاول الإيحاء بأن ديدمونة التى تسترضيه كى يغفر للضابط المقاتل وأن يعيده إلى العمل، هذه المرأة ليست إلا خائنة، وسبق لها أن مارست الخطيئة مع هذا الضابط، وفى الوقت نفسه، يلقى منديلها فى بيت الضابط المفصول، وحين تشتعل الغيرة إلى أوجها، يفكر عطيل مع ياجو فى الانتقام، مرة بقتل الضابط المفصول وأخرى بقتل ديدمونة، ثم يكتشف عطيل عبر نيران اليأس والحزن كل ما حاكه الشر فينتحر، وبطبيعة الحال يتم قتل ياجو أيضًا.

***

وتحولت تلك الحكاية الشعبية على يد شكسبير إلى جوهرة من جواهر المسرح بقوة الشعر الذى يمسك بأعماق الإنسان ليكشف كل تفاصيلها، كأن الشعر هو الشموع التى تتحول بين يدى الموهوب إلى شموس تضىء عتمة الأعماق.



اندلاع نيران الشك بين عطيل وديدمونة

ومن يرغب فى معرفة جوهر الحكمة التى تكشفها مواقف الضعف البشرى؛ فليقرأ اعتراف ديديمونة بحبها أمام مجلس التحقيق معها، وهو مجلس من حكماء البندقية الذى اجتمع؛ ليرسل فيلقًا لحماية قبرص من العثمانيين "لقد أعلنت للعالم عن حبى للمغربى ورغبتى فى المعيشة معه بسلوكى الجرىء غير المعهود، وبتحدياتى لنوائب الدهر، وقد خضع قلبى حتى لمهنة زوجى؛ إذ رأيت وجه عطيل فى نفسه، وكرست روحى ومصيرى لبطولته وأمجاده؛ لذلك يا سادتى النبلاء".

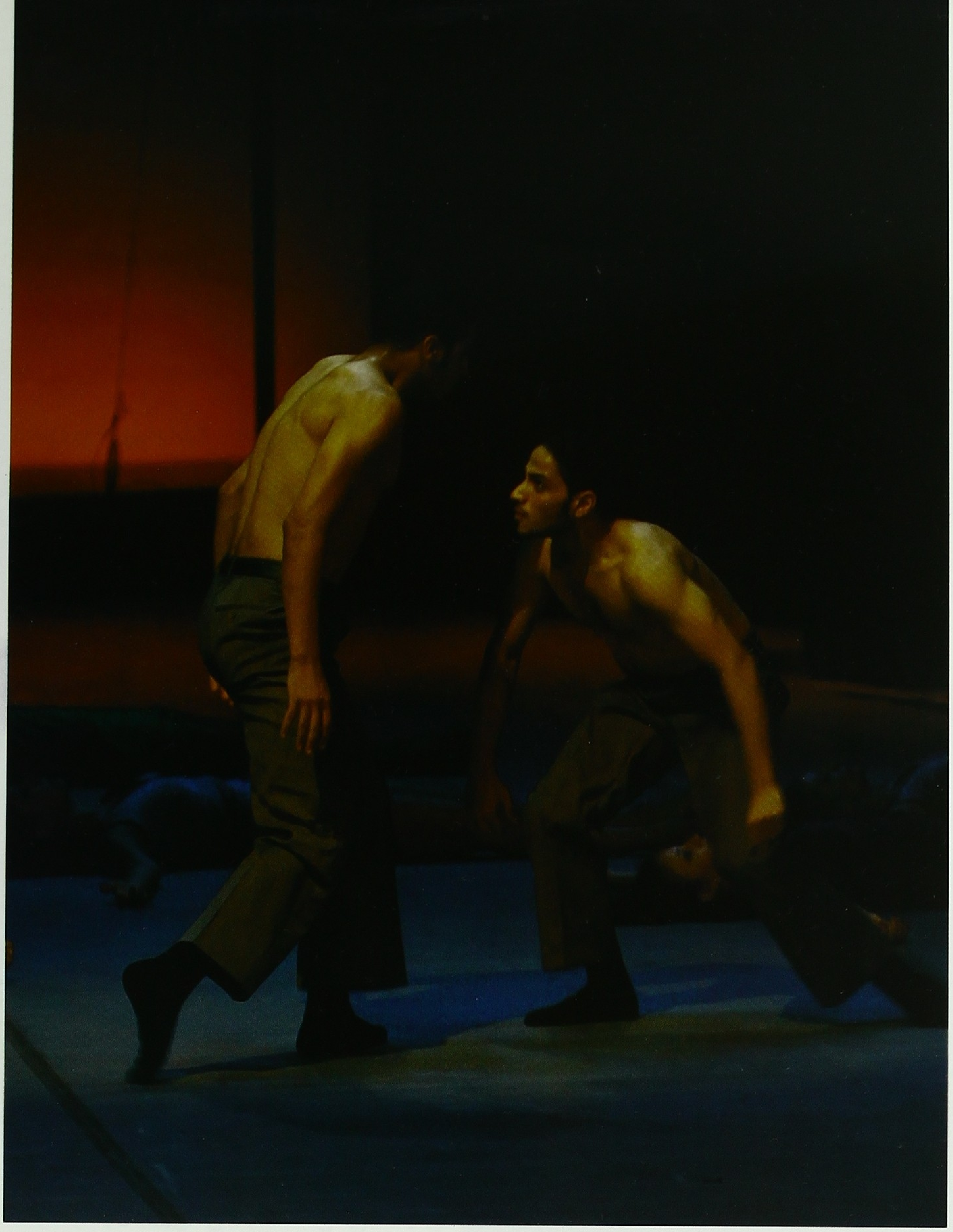


ولنقرأ قول ياجو وهو يدق الإسفين فى مصير كاسيو "لاحظ رذيلته التى تعادل فضيلته، مثلما يتساوى الليل والنهار طولاً وقت الاعتدال، وهذا يدعو إلى الأسف الشديد، فإنى أخشى أن ثقة عطيل به قد تؤدى إلى زلزلة هذه الجزيرة، إن صادف وكان فى حالة سكره".

ولنقرأ قول ياجو وهو يفرش أرضية من السموم فى ضمير عطيل: "قد يكون ظنى إثمًا. أعترف لك أن من آفاتى الكشف عن المساوئ والرذائل؛ لذلك غالبًا ما يؤدى بى سوء الظن، وشكى وحماسى إلى اختلاق عيوب لا وجود لها. أتوسل إليك أن تسترشد بحكمتك؛ فلا تعير أى اهتمام لمزاعم رجل كثيراً ما يخطئ فى تصوراته، وألا تشيد لنفسك همومًا على أساس واهى، وغير أكيد من ملاحظاته الناقصة العابرة".

ولنقرأ قول عطيل عن حبه: "أتظن أنى سأعيش فى حالة الغيرة دائمًا كالمجنون، أغيّر ظنونى حسب تغيرات القمر؟ كلا.. متى دب الشك فى نفسى، اتخذت قرارى، ما أحرانى أن أكون يائسًا يوم أشغل نفسى كما تزعم بالشبه والوساس والظنون والافتراضات التى لا أساس لها".

ثم نقرأ من بعد ذلك قول شكسبير على لسان عطيل، وهو يجمع المعلومات عن المنديل الذى أهداه لها، وسرقه ياجو ليزجّ به فى بيت كاسيو، هاهو يجمع المعلومات من فم ديدمونة؛ فيدعى إصابته بالزكام، ويطلب منها أن تعطيه هذا المنديل لما فيه من سحر، ويصفه لديدمونة: "ذلك المنديل أهدته لأمى امرأة مصرية كانت ساحرة تكاد تعرف ضمائر البشر". قالت لها: "إن هذا المنديل طالما كانت محتفظة به يجعلها محبوبة وقادرة على إخضاع أبى كلية لحبها، أما إذا فقدته أو أهدته إلى أحد،



حينئذ ينقلب حب أبى إلى كراهية وتتحول عواطفه عنها؛ فيبحث عن سواها". أعطتنى أمى إياه حين وافتها المنية، وطلبت منى أن أعطيه بدورى إلى زوجتى حين يقدر لى الزواج.

صدقينى فإن سحره فى نسيجه، وقد طرزته عرافة شهدت دوران الشمس مائتى دورة، طرزته حينما تلبستها حالة إلهام النبوة، وديدان القز التى غزلت حريره كانت مقدسة، قرأت عليها الرقى والتعاويذ، والصبغة التى صبغ بها كانت عصير التحنيط الذى استمده أهل العالم والخبرة من قلوب العذارى.

***

ثم يضع شكسبير جواهر من كشف أعماق المرأة على لسان إيميليا:

أعتقد أن الأزواج هم المسئولون عن خيانة زوجاتهم، فقد يقصرون فى واجباتهم الزوجية، ويفرغون كنوزهم فى أحواض نسوة غير زوجاتهم، أو تنتابهم الغيرة فيفرضون عليهن القيود، ويحدون من حرياتهن، أو يوسعهن ضربًا، أو يقللون من مصروفهن، أو اهتمامهم بهن، انتقامًا منهن.



غير أننا ـ نحن النساء ـ قادرات على الغضب. ومع أننا رحيمات، إلا أننا لا نعدم الرغبة فى الانتقام؛ ليعلم الأزواج أن لزوجاتهم من الحواس ما لهم، فلهن مثلهم القدرة على البصر والشم والذوق، وعلى التمييز بين الحلو والمر. ماذا يظنون أنهم يفعلون حين يستبدلوننا بغيرنا؟ أيفعلون ذلك لمتعة؟ نعم. أعتقد ذلك. أيدفعهم الحب ؟ نعم . أهو الضعف الذى يجعلهم يضلون سواء السبيل ؟ نعم . والآن أليست لنا ـ نحن النساء ـ عواطف ورغبات فى المتع مثل الرجال؟ ألسنا نعانى من الضعف مثل الرجال؟ فليحسنوا معاملتنا إذًا، وإلا فليعلموا أن ما نرتكبه من الأخطاء قد تعلمناه من أخطائهم.

***

وعلى مسرح الأوبر الكبير تحولت تلك المسرحية إلى لوحات راقصة، و لم يكن من السهل أن تصبح كل تلك المعانى حركات موسيقية من أجساد تعبّر.

ولكن فرقة الرقص الحديث استطاعت ذلك.

فنون مصرية

فاروق عبد السلام

رئيس مجلس الإدارة

منير عـــامــر

رئيس التحرير

سنــاء البيسى

المستشار الفنى

حسين الشحات

المدير الفنى

الطباعة لدى المطبعة الدولية بالمنطقة الحرة بمدينة نصر



عمل فني بخامات متعددة
للفنان محمد الصياد



"حركة من خلال الكادر" تشكيل بالحديد للفنان هانى السيد